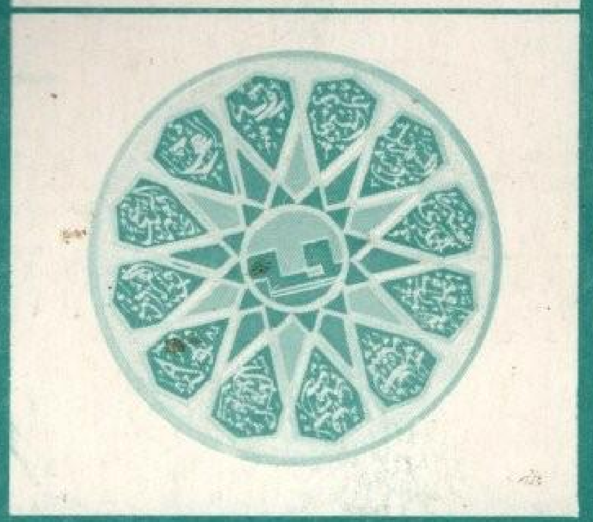


مكانة الشعر في الثقافة العربية المعاصرة

المحور الثاني

الشعر والتحدي

د. احمد مطلوب - محمد الغزي - د. محمود عبدالله الجادر - د. سعيد علوش - د. علي جعفر العلاق



دار الشؤون الثقافية العامة

مكانة الشعر في الثقافة العربية المعاصرة



وزارة الثقافة والاعلام



بغداد ١٩٨٧

الطبعة الاولى ـ لسنة ١٩٨٧

المحور الثاني

الشعر والتحدّي

الشعر في زمن الحرب
د. احمد مطلوب

قصيدة الحرب .. قصائد الحرب
محمد الغزي

ملامح الموروث القومي في القصيدة العراقية بعد سنة ١٩٧٠
د. محمود عبدالله الجادر

النقد الموضوعاتي في قصيدة الحرب.. الصوت والعين والوجه
د. سعيد علّوش

البنية الدرامية في القصيدة الحديثة
ـ دراسة في قصيدة الحرب
د. علي جعفر العلاق



طباعة ونشر
دار الشؤون الثقافية العامة «آفاق عربية»

تعنون جميع المراسلات
لرئيس مجلس ادارة الشؤون الثقافية العامة
العنوان:
العراق - بغداد - اعظمية
ص ب ٤٠٣٢ - تلكس ٢١٤١٣ - هاتف ٤٤٣٦٠٤٤

« الشعر في زمن الحرب »

د. احمد مطلوب

كان الشعر عند العرب ديوان علمهم ومنتهى حكمتهم به يأخذون واليه يصيرون، وهو كما قال عمر بن الخطاب ـ رضي الله عنه ـ «كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم اصح منه» وقال ابن رشيق: «كانت القبيلة من العرب اذا نبغ فيها شاعر اتتها القبائل فهنأتها وصنعت الاطعمة واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون في الاعراس ويتباشر الرجال والولدان لانه حماية لاعراضهم وذب عن احسابهم وتخليد لمآثرهم واشادة بذكرهم وكانوا لا يهنئون الا بغلام يولدّ او شاعر ينبغ فيهم او فرس تنتج».

وحمل الشعر العربي هذه القيم وحمى اعراض العرب وصانها من الدنس، ودافع عن احسابهم وتغنى بها، وخلد مآثرهم وجعلها شاخصة للعيان واشاد بذكرهم ورفع امجادهم. وظلت هذه القيم متواصلة يغرف الشعر منها صوره ومعانيه وينهل الشعراء من ينبوعها كلماته العذبة ومشاعره الصادقة ومعانيه البديعة. ولم يوقف تدفقه ما أصاب الامة في عهود الانكسار وظل صوته يستنهض الهمم ويستصرخ الضمائر ويعلي من شأن الامة ويشيد بأمجادها حتى أشرق فجرها الجديد فاذا به لسانها المعبر وصوتها الهادر وبيانها الرفيع. وشاء القابعون في قم وطهران ان يثيروها حرباً هوجاء على العراق وان يندفعوا بعدوانهم لتصدير ثورة مزعومة والتبشير بما تركته خلفها القرون الاولى. ووقف العراق بأرضه وسمائه بسهوله وجباله، بوديانه وانهاره بقادته ورجاله يدفع الاذى ويصد العدوان فكان النصر المؤزر حليفه وكان الاندحار جزاء العدو اللئيم. ووقف الشعر يغني للانتصار ويعلي الوطن ويشيد بالابطال ويمجد الشهادة ويحيي المقاتلين. وظل صوتاً هادراً في المعركة وفي كل ساحة وميدان، وكان له أثر كبير في تعبئة الجماهير واستنهاض الهمم وتمجيد البطولة وقد تجلت فيه خلال السنوات الست الماضية معالم شاخصة واتضحت له ملامح دقيقة، ومن اهم تلك المعالم «التعبئة» التي كانت مهمة في هذه المرحلة لانها تتوجه الى الجماهير موضحة لها ما يحدث وما ينبغي ان يكون، واول معالمها الدعوة الى السلام قبل وقوع الحرب الغادرة وبعدها فقد دفع العراق بالتي هي احسن ولكن البغاة المعتدين ارادوها حرباً شعواء لا تبقي ولا تذر وظل العراق يدعو الى ايقاف القتال من موقف القوة والاقتدار لايمانه بان في استمرار الحرب أذىً عظيماً وان في بقاء جذوتها مشتعلة هدراً للطاقات وقتلاً للقدرات وكانت الرسائل التي وجهها الرئيس صدام حسين ـ حفظه الله ـ الى شعوب ايران وجيشها وحكامها انصع دليل على نية العراق الصادقة لحقن الدماء وحل القضايا بالطرق السلمية.

ومضت سبع سنوات والعدو يرفض كل نداء او دعوة سلام ويزج برجاله في محرقة الحرب غير عابىء بالخراب الذي حل ببلاده. وحمل الشعر دعوة السلام ودعا الشعراء الى ايقاف القتال وحل النزاع بالمفاوضات حقناً للدماء، وصوروا ذلك خير تصوير في كلماتهم المعبرة عن وجدان الشعب وقالوا ان العراق صبر على المعتدين وانه حاربهم على كره رداً للعدوان كما فعل العرب المسلمون حين حاربوا اعداء الامة فقد كانت الرسائل تترى وكان الرسل ينقلون وجهات نظر الفريقين ولما ايقنوا ان لا سبيل الا الحرب اعلنوها شعواء وخاضوا غمارها فنصرهم الله نصراً مؤزراً وطردوا الغزاة واقاموا دولة كبرى استظلت بها

الشعوب وانارت العالم قروناً. وكان احفاد اولئك العظام حريصين على السلم وحل النزاع بالمفاوضات لانهم يؤمنون بالله وبالسلم وبالانسان.

ولم تنفع الدعوة الى السلام ولم يجنح العدو لها وظل في غيه سادراً، وما كان للعراق الا ان يخوض حرباً فرضت عليه وان يعد العدة لها وان يلبي العراقيون نداء الوطن. ورافق الشعرُ الحربَ وكان الشعراء وهم يرون الحرب تزداد كل يوم سعيراً يتغنون بالعراق وامجاده ويستلهمون الماضي ويستحضرون البطولات العربية الاسلامية ليشدوا من عزيمة المقاتلين ويذكروهم بالماضي المشرق الوضاء وبما قدمه الاجداد وهم يحررون الارض ويزرعون الخير ويقيمون الحضارة والعمران. وعاد الفخر الى الشعر بعد ان كاد يختفي فقد حركت الاحداث الشعراء ومضوا يتغنون بفخر ينمّ على ما في نفوسهم من عزة واباء وكرامة ورثوها عن آباء صدق وبنوها بانفسهم في هذا الحاضر المشرق الوضاء، واظهر الشعر القيم العربية الاصيلة التي جعلت من العرب خير امة اخرجت للناس، وكان لابد لهذه القيم من ان تعرض لتكون قبس اعتزاز بماضي الامة وابطالها الخالدين.

وكانت الدعوة الى البذل والعطاء وجهاً من وجوه التعبئة، فهناك في الجبهة الطويلة الممتدة من الشمال الى الجنوب رجال صدقوا ما عاهدوا الله عليه وهم يدفعون الشر عن العراق ويحمون الحدود الشرقية للامة العربية، وكان لا بد للشعب من ان يشارك في المعركة وان يبذل كل ما يستطيع، فليس هناك اغلى من الوطن وليس هناك اسمىٰ من حبه، وليس هناك ابقىٰ من الفداء. لقد جل الفداء وسمت صورته وطفق الشعريصورالبذل والفداء والتطوع في صفوف المقاتلين نساءاً ورجالاً لينالوا شرف الدفاع عن الوطن الحبيب.

وكان لا بد للشعر من ان يغني للنصر يشد من العزائم ويلهب الحماسة في نفوس المواطنين ويثير الفخر بمن وهبوا انفسهم للوطن وضحوا بدمائهم في سبيل حريته واستقلاله. وقد صور الشعراء هذا النصر الذي يتوطد كل يوم، وكانوا في تصويرهم صادقين.

ومن المعالم تصوير المعارك ووقائعها وكانت اغلب الصور الشعرية تقتبس مادتها من الشعر القديم الذي صور الحرب وتحدث عنها فهي رماح تشرع وسيوف تسل وخيول تزحف ورجال يلتقون فترتفع السيوف وتندفع الرماح وتتهاوى الخيول ويتساقط الرجال. وقد استطاع بعض الشعراء ان ينطلق من أسار الصور القديمة ويقدم واقع المعركة بما فيها من اسلحة حديثة ودروع تهزّ الارض وتسحق الاعداء. وظهرت اسماء المعارك وصُورُها في الشعر وقد جاءت في معرض الفخر والاشادة ببأس المقاتل العراقي او التغني بالنصر وقلما يأتي لها وصف مميز الا في بعض الابيات والمقاطع الشعرية. ومن المعارك التي ترددت في الشعر زين القوس وسيف سعد والبسيتين والشيب وهور الحويزة وهور البيضة والخفاجية والمحمرة وسربيل زهاب وكرده مند وهي صور أقامت للمقاتل العراقي مجداً رفيعاً، وللوطن عزاً مؤثلاً. ومن المعالم البارزة في الشعر الاشادة بالبطولة وهي مفخرة يعتز بها المقاتل وذووه وابناء شعبه الذين يضعون آمالهم فيه وينظرون اليه نظرة اجلال وتقدير لانه الحارس الامين والمحرر الجسور. وقد تغنى الشعر في زمن الحرب

بالبطولة وكانت اوضح معلم من معالمه بعد ان ابلى المقاتلون بلاء حسناً وكرمتهم القيادة ووهبهم الشعب حبات القلوب. وقرن الشعر هذه البطولة ببطولة العرب الذين تقحموا الوغى وخاضوا معارك الشرف والتحرير في القادسية واليرموك، وما اسبه الليلة بالبارحة فقد كان العدوان جاثماً على اطراف الوطن العربي وحينما بزغ فجر الاسلام اندفعت الطلائع العربية تحرر العراق والشام ومصر. ووقع اليوم ما وقع بالامس فقد اندفعت قوى الشر والعدوان لتدنس ارض العراق وتهدد الامة العربية فوقف العراق بكل قوة واقتدار بوجه الجيوش الغازية وردها على اعقابها خائبة مدحورة تلعق جراحها تاركة وراءها جثث قتلاها وآلتها الحربية المهانة. وكانت البطولة تتجلى في القائد والشعب والجيش والمقاتلين والمدن، وقد تغنى الشعر بالقائد البطل الرئيس صدام حسين ـ حفظه الله ـ لانه رمز الوطن وعزته وحامي شرفه في زمن ادلهمت فيه الخطوب وتحركت قوى البغي والعدوان لتخمد صوت العراق الحر وتعوقه عن التقدم والازدهار. والشعر الذي تغنى بالقائد وبطولته كثير، وهو يعطي صورة واضحة لما في قلوب الشعراء من ود واخلاص وحب وتقدير للقائد وهو يحمل عبء النضال ويقود الوطن الى العلى. وتقترن صورة القائد بابطال العرب كخالد ابن الوليد وسعد بن ابي وقاص وصلاح الدين وغيرهم ممن ذادوا عن الامة ودفعوا عنها كيد الاعداء وتأتي بطولة الشعب ملتحمة ببطولة القائد فمنذ سبع سنوات والعراق ثابت لم تزعزعه الحرب المفروضة عليه ولم ترهبه النار التي تنصب عليه كل يوم ولم يجزع من الدماء التي تسيل والدمار الذي يصيب المدن والقرى الحدودية ولم يخف من الطائرات وهي تغير عليه في ايام الحرب الاولى وكان يتلقى نارها بسخرية ويرد عليها رداً عنيفاً. وابدى الجيش العراقي وهو ابن هذا الشعب الكريم بطولات عظيمة في معارك النصر والتحرير وكان رده للعدوان تحدياً كبيراً. وكان الجيش درع الوطن الحصينة منذ تشكيله وقد اسهم في معارك الشرف والتحرير وكان له دور مشرف في حروب العرب مع الكيان الصهيوني او في حربه مع المستعمرين. وابلى المقاتلون بلاء حسناً في جبهات القتال وقد تغنى الشعراء ببطولتهم واشادوا بانتصاراتهم في كل وقعة شهدت لهم بالعزيمة القوية والايمان الصادق وعبّر الشعر عن اعتزازه ببطولة المقاتل الذي لم يعبأ بالظروف الصعبة ومضى يشق طريقه الى النصر الحاسم ويتلقى الرصاص بصدره وهو صابر محتسب. وتعرض لحياة المقاتلين في الخنادق والسواتر والحجابات ورسم صورة مشرقة لعزمهم الثابت وبطولتهم وهم يواجهون نيران العدو ويردون عليها بعزيمة واقتدار.

لقد خلع الشعر على المقاتلين اردية البطولة وهم يستحقونها وأية بطولة اعظم مما قدموا في معارك الشرف خلال ست سنوات كانت لهيباً مستعراً فلم يخافوا ولم يتراجعوا وظلوا طوداً شامخاً يفخر بهم العراق والامة العربية. ان التضحيات التي قدمها المقاتلون وهم بعيدون عن اهلهم وذويهم وحياتهم التي ألفوها قبل الحرب لا تقدر، فعلى الرغم من القتال المستمر وحر الصيف وزمهرير الشتاء ظلوا اباة احراراً يصونون ارض الوطن ويحمون الشعب من العدوان.

وصور الشعر بطولة المدن والقرى الحدودية، وقد برزت بغداد في رداء بطولتها والبصرة في ظلال نخيلها ومندلي في بساتينها، وكان الشعر يستمد من هذه البطولات اروع صوره ومعانيه ويتحدث عن

الغارات اللئيمة والقصف الوحشي ويظهر بطولة المدن وشعب العراق .

وكانت الشهادة في سبيل الله والوطن اعز ما يسعى اليه المقاتل بعد ان يحقق النصر على الاعداء، وقد اقترنت الشهادة بالخلود فقال سبحانه وتعالى (ولا تَحْسَبَنَّ الذين قُتِلوا في سبيل اللّهِ أمواتاً بل أحياءٌ عند ربهم يُرزَقون فرحين بما آتاهُمُ اللّهُ من فَضْلِه وَيَسْتَبْشِرون بالذين لم يَلْحَقوا بهم مِنْ خَلْفِهم ألاّ خوفٌ عليهم ولا هُمْ يحزَنون) . وكان الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) يتمنى الشهادة ويقول (والذي نفسي بيده لولا ان رجالاً من المؤمنين لا تطيب انفسهم ان يتخلفوا عني ولا اجد ما احملهم عليه ما تخلفت عن سرية تغزو في سبيل الله، والذي نفسي بيده لوددت اني اقتل في سبيل الله ثم احيا ثم اقتل ثم احيا ثم اقتل . . . .) .

فالشهادة بطولة وخلود وفخر لذوي الشهيد وقد خاب من ظن انه ميت، انه خالد في جنات النعيم وتبقى (أرواح الشهداء في حواصل خضر تسرح في الجنة حيث شاءت) كما يقول النبي الكريم . وقد حفل الشعر في زمن الحرب باعلاء شأن الشهادة وتكريم الشهداء الذين ضحوا في سبيل الوطن وصور اعراسهم وهم يشيعون وتحدث عنهم وهم يعرجون الى السماء ليخلدوا في جنات النعيم لانهم جاهدوا في سبيل الله ودافعوا عن الوطن وحموا الشعب من اعتداء اثيم ومنحوه أفراحه وأمنه في زمن الحرب وكان هذا المعلم او هذه الصورة من اجلى ما تحدث عنه الشعر وبذلك اظهر الشهادة بأروع معانيها وصوَّر الشهيد وهو في نعيم مقيم .

وظهرت في الشعر ملامح عامة، وأبرزها الوضوح الذي يقرّب المعاني والصور الى المتلقين وقد جاء هذا الملمح من سهولة اللغة وقربها من لغة الاعلام التي تهدف الى نقل المعاني باقرب عبارة وأدقها . ويستوي في ذلك شعر الشطرين والشعر الحر، إلاّ ماجاء من الفاظ قد تبدو غريبة لمن لا يعرف اللغة او يقف على اسرارها، وهي من أثر اتصال بعض الشعراء العميق بالتراث واستلهامهم لغته ومعانيه وصوره ورموزه . وقربت سهولة المعنى الشعر الى المتلقين وجعلته واضحاً، فليس فيه معان بعيدة او صور غامضة تستمد رموزها من الاساطير الغريبة . ولا يصيب هذا اللون من الشعر وضوح معانيه وصوره لانه لم يكتب ليكون لوحات فنية رفيعة وانما نظم في خضم الاحداث حيث الحرب مستعرة والنفوس متوثبة والعواطف ملتهبة وقد أدّى دوره في التعبئة وسيحتل مكانته في الشعر العربي يوم يتحدث القادمون عن البطولة والتضحية والبذل والفداء . ومما جعل الشعر واضحاً ابتعاده عن الرموز والاساطير الغريبة التي شغف الشعراء بها حباً وملأوا قصائدهم بها فجاءت في بعضها موحية وفي بعضها نافرة وتلك عقبى الافراط .

لقد اختفت الرموز والاساطير الغريبة في شعر زمن الحرب وحلت مكانها الرموز المستلهمة من التراث العربي الاسلامي وكان لا بد لهذا الاتجاه من ان يتضح، لان الملاحم البطولية التي خاضها العراقيون كانت دفاعاً عن شرف الامة العربية وقيم الاسلام الرفيعة وليست خيالاً او انكفاء على الذات

وطوافاً في عالم السحر والاساطير. واول ما يتجلى في الشعر استلهام الماضي وقد نجح الشعراء في هذا الاستلهام بعودتهم الى المنبع الصافي الذي يحقق الذات العربية، فاذا بالماضي صور تنبض بالحياة واذا بالحاضر امتداد لذلك الماضي المجيد. ويحشد الشعر كثيراً من الرموز العربية والاسلامية كمعارك، ذي قار والقادسية واليرموك ونهاوند وحطين والمواضع كمكة والمدينة وغار حراء وزمزم والحطيم والقادة كخالد بن الوليد وسعدُ بن ابي وقاص والمثنى بن حارثة الشيباني وخولة بنت الازور، وصلاح الدين. وهذه الرموز وغيرها تمثل عز العرب ومكانتهم وتحمل القيم الخيّرة التي نادوا بها بعد ان حملوا الرسالة الخالدة. وقد ربط الشعر بين هذه الرموز وما يسطره العراق كل يوم من نصر وازدهار. وكانت النخلة من الرموز التي ترددت في الشعر، وهي رمز الشموخ والكبرياء، وقد ظلت رافعة الرأس عزيزة لم تدنسها أيدي الغزاة ولم تقتلعها قذائف الباغين وظلت تُساقِطُ رطباً جَنيّاً ويستظل بها العراقي من لفحات الصيف وهي تسمو عالية في السماء يحيط بها سعف ظليل ويتدلى منها طلع نضيد وهي تنظر من علٍ باستشراف المعتز بنفسه وتمنع قاصديها فلا يصلون اليها إلاّ بِشِقّ الأنفس.

وظهر الاقتباس من القرآن الكريم والحديث الشريف والتضمين لكلام العرب ملمحاً واضحاً في شعر زمن الحرب فقد اخذ الشعراء يقبسون من تراث امتهم ويغترفون من اصالته ويستعينون به على تصوير واستجلاء المعاني. وكان الشعراء المرتبطون بالتراث اكثر استجابة له، فقد تمثلوه فاذا هو نسغ يمد قصائدهم بالحياة. وعاد التكرار ملمحاً من ملامح الشعر بعد ان اختفى او كاد وقد جاء بالوانه المختلفة كتكرار الكلمة او الشطر او العبارة او البيت او المقطع، وقد تساوى في هذا الملمح شعر الشطرين والشعر الحر. وتجلى طول القصائد في الشعر بلونيه لان معظمها كان يلقى في المحافل والمؤتمرات، وقد امتد نفس الشاعر ليعبر عن احداث عظيمة لا تقدر على تصويرها قصار القصائد او المقطعات.

وظهرت قصيدة الحرب الطويلة لتعبر عن الحرب وآلامها وتصور دعاة الشر وهم يزرعون الخراب في الارض، وتظهر دعاة الخير وهم ينشرون الخير والسلام. وظهر الى جانبها الشعر التمثيلي المعبر عن واقع الاحداث وما يحدث في المعارك او ما يدور بين المقاتلين وهم يخوضون الحرب بقوة واقتدار ويضحون من أجل الوطن. وعادت النقائض بعد ان نشر الشاعر الفارسي الحاقد ابراهيم مشماد قصيدته في ذم العرب ومدح الفرس، ولكنها لم تستمر لان الشاعر الفارسي ولّى الادبار، ولان غيره لم يثر الحقد ويعلن البغضاء في الشعر كما اظهرها في الكتب ووسائل الاعلام.

ولم يخرج الشعر على المألوف من اوزان العرب، وقد كان للكامل والبسيط والطويل والخفيف والمتقارب والوافر والرمل والرجز والسريع والمنسرح مثول في شعر الشطرين وللمتقارب والرجز والمتدارك او الخبب والكامل والرمل والهزج مثول في الشعر الحر، وهذه هي البحور الصافية الا الرمل الذي يأتي مجزوؤه صافياً. وجاء في بعض القصائد شيء من التداخل في الاوزان، ولم يخل ذلك بالايقاع لان الشعراء كانوا يمتلكون الحس المرهف وناصية الايقاع.

وعادت الاراجيز الى الشعر فقد طفق الشعراء يرتجزون عند كل معركة تحتدم وبعد كل نصر

بتحقق، وظهرت الوان من البند الذي كان معروفاً في العراق والخليج العربي في القرن الماضي، ولكنه لم يأخذ دور الاراجيز التي كان الشعراء يحدون بها وهم يسهمون في المعركة او يشهدون الانتصار العظيم.

هذه أهم معالم الشعر في زمن الحرب وأهم ملامحه، فقد دعا الى السلم ودعا الى الحرب يوم لم تنفع دعوة السلام ويوم تعرض الوطن للعدوان الآثم، وتغنى بالعراق وبالبذل والفداء وبالانتصار، وصوّر المعارك، وأشاد بالبطولة واعلى الشهادة في سبيل الله والوطن. وكان الوضوح والرموز العربية الاسلامية والتضمين والتكرار والبطولات، والنقائض من اهم ملامحه. وسيشهد الشعر حياة جديدة يوم يعم السلام ويرجع الشاعر الى نفسه فيصور الحرب وهو آمن مطمئن لا تكدر صفوه الاحداث.

قصيدة الحرب .. قصائد الحرب

محمد الغزي

عندما اراد باشلار تعريف الصورة أورد امثلة ثلاثة لشعراء وصفوا القبرة: الشاعر الاول رآها طائراً يحمل الى السماء فرخ الارض، والثاني رآها في لون اللانهاية، اما الثالث فرآها فرخاً بلا جسم. ويخلص من ذلك الى القول ان القبرة اصبحت طائراً لم يره من قبل احد. فالصورة هذه اللغة الجديدة حسب تعبير باشلار هي التي تفضي الى التجربة وتقود الى مجهول المعرفة، اذ ان الشعر، في رأيه، ليس نتاج التجربة بل على العكس هو خالق التجارب لانه انشاء وتأسيس. ولكن ماذا يؤسس الشعراء؟ «الشعر تأسيس للوجود بواسطة الكلام» يجيب «هيدجر» فالشاعر حين يسمي الاشياء يمنحها وجوداً، يبعثها حية، يستحوذ عليها، يدخلها في حيز الادراك فتصبح حضوراً بعد غياب.

على هذه الهيأة قد يكون التأسيس، فالشاعر إذ يسمي انما يقتنص الباقي في العابر، والأبدي في الداثر، والثابت في الطارىء، بل ان التأسيس، لعلى هذه الهيأة يكون زمن الحرب: فالحرب حالة عابرة وان طالت، ان هي لا تشغل من زمن الشعوب سوى فترات محدودة، بينما الشعر حضور متواصل يشغل ازمنة الشعوب على مختلف مراحلها.

الحرب تفرق وتشتت بينما الشعر يجمع ويقرب.

الحرب تهدم وتقوض بينما الشعر يبني ويؤسس...

ولكن هل يمكن ان تكون المفارقة على هذا النحو؟ افلا يفرق الشعر هو الآخر ويفكك بينما الحرب تجمع وتركب؟؟ افلا يهدم الشعر ويقوض بينما الحرب تبني وتؤسس؟

ما الذي يهدم كل منهما، وما الذي يؤسس؟

بهذه الاسئلة ندخل قصيدة الحرب في العراق نستقرىء عناصرها ومفرداتها عسى ان نظفر بأجوبة.

لئن كانت التسمية السائدة هي «قصيدة الحرب» فان شعر الحرب في العراق يتكشف لنا عن قصائد ثلاث:

القصيدة الاولى آثرت ان تكون نفاذاً في طاقات اللغة التوليدية واثراء لذاكرة الكلمات. اما القصيدة الثانية فقد تعمدت توظيف وجدان اللغة واستخدام ما ترسب فيها من رموز واطياف قديمة. واما الثالثة فقد جنحت الى اعتبار الشعر حدثاً لا انفلاتاً شعورياً، بناء لا تدفقاً عاطفياً، عدداً من الاصوات صوتاً مفرداً.

هكذا تتنوع القصائد فتتنوع الحرب بدورها من قصيد الى آخر.

ان القصيدة الاولى لا تقول الحرب، لا تعلن عنها لا تبوح بها، بل تتركها مخبوءة مضمرة، تحرك مياه القصيدة وتوجه صورها وتفاصيل عبارتها:

الشاعر هنا لا يشاهد وانما يستبطن، لا يجيب وانما يستفهم، لا يهدي وانما يسترشد، إذ ان الحرب تخرج من حيز الواقع لتدخل حيز اللغة والجسد.

يقول خزعل الماجدي في قصيدته «المحارب منحدراً صوب الفردوس»:

ها قد خلوت الى اقاصيك البعيدة
وارتضيت صحابة الاغصان في شفتيك
وانطلقت اليك الريح في نعماك
واخترت السلامة
هي بعض رايتك المقامة
او قوة حطتك ملء النور
واشتبكت عليك بسرها. . . »

عبثاً نبحث في هذا القصيد عن صور للحرب، ذلك ان الحرب تحولت الى معنى، الى دلالة، الى رمز، انها هي التي تقول القصيدة وتفصح عنه، فيما يتكتم عنها القصيد ويسكت. فخزعل مثل عديد من شعراء السبعينات قد ادرك ان الكتابة لا تروى ما يحصل خارجها، لا تصف ما يدور حولها، فالاشياء لا تنمو ولا تتشكل الا لحظة الكتابة، والحدث لا يبدأ ولا يكتمل الا زمن الابداع اي ان قدر القصيد ان يكون جزءاً من الاشياء لا ظلاً لها: وهذا الموقف من الكتابة يبطن موقفاً انطولوجياً، فالشاعر وهو يتعامل مع القصيد من حيث هو حدث، لا من حيث هو تعبير عن حدث، من حيث هو شيء، لا من حيث هو تصوير لشيء، فانه يجعل القصيد اقتحاماً للواقع، انجازاً يضاف اليه؛ مادة تشغل حيزاً فيه لا مجرد انعكاس لعناصره ومفرداته. فالحرب اذن لم تعد مشهداً، بل اصبحت حالة تتشكل داخل القصيد وتنمو بنموه.

هذه الحالة هي التي نستشعرها في قصيد «رؤيا حامد» لكاظم الحجاج (وحامد كما اوضح الشاعر اسير اعيد الى وطنه بعد ان فقأوا عينيه):

في الطريق الى بيتنا
باغتني ملامح وجه يحدق بي من خلال الزجاج
تذكرته صدفة
كان وجهي انا»

ان الحالة في هذا القصيد، ولدى العديد من شعراء هذه القصيدة تتمثل ارتداداً الى الينابيع، اكتشافاً للجواهر، تملياً في مرآة الروح ومن ثم تصبح الحرب لا حدثاً في الخارج بل حدثاً داخل الذات او اذا استعرنا عبارة «سان جون بيرس» «غزوة داخلية». وكما حامد، هذا الاسير الذي فقد البصر اصبح الشاعر يتمشىٰ في ظلمة باطنة وينظر الى الاشياء بعين ثالثة او فلنقل بعبارة الكاتب التونسي محمود المسعدي اصبح «يسبح في دمه يجري».

ان حالة الارتداد الى الذات هذه، ليست معزولة عن ظرف الحرب فالحرب هي اكتشاف للجوهر واذكاء للرموز وبعث لاساطير التكوين، لهذا لا اقول ان هذا القصيد الغاء لذاكرة الكلمات وانما اقول انه

يجعل اغصاناً اخرى تنمو في حقولها، هذا على الرغم من ان شعراء هذا القصيد يصرون على اعتباره نفياً للذاكرة وخروجاً على طقوسها الميتة. من ذلك ان سلام كاظم يرى ان النص الشعري يلغي بالضرورة كل النصوص الاخرى فيما يلغي نفسه ايضاً فلا يتناسل في قصيد آخر ولا يتوزع في ابيات ثانية.

ويعقد سلام كاظم مقارنة بين الشاعر والنحات من ناحية والشجرة واللغة من ناحية ثانية فيقول: «ان في جذع الشجرة عشرات المنحوتات الكامنة، في انتظار ان تكون ممكنة ولن تكون كذلك ما لم يعثر النحات على نسقها».

صحيح ان الفعل الشعري هو القادح الذي يحرك كوامن اللغة، ويؤجج من خلال التفاوت بين الدوال والمدلولات حرائق الكلمات، ومن ثم تنجز القصيدة وظيفة مجازية لا وظيفة دالة مباشرة. ولكن المجاز لا ينجم من ذاكرة بيضاء او عمياء، وانما من ذاكرة موشومة بنار نصوص ثانية كما هو الشأن بالنسبة الى قصيدة خزعل التي ذكرناها آنفاً «المحارب منحدراً نحو الينابيع» تسود نبرة نبوئية تحيل، بطرائق شتى، على النص القرآني، قد يكون اهمها تركيب الجملة، ملحميتها الواضحة واستخدام اسلوب الالتفاف فيها:

«قلت اهبطوا بعض القفار ورققوا الحسرات...
واشتموا خزامى البيد، ذلك انكم تمشون
في الفردوس قافلة وفوجاً تائباً
انا جعلناها حقولاً واستوينا فوقها نزن السنين
عدداً وما بين اليدين
من أول الازمان حتى نجعل الاشياء أطهر طاهرين

هذا التقاطع بين النص الشعري والنص القرآني هو الذي منح القصيدة توهجها وحضورها، فباقتباسها ايقاع القرآن، واستلهامها جلال عبارته اصبحت قديمة على حداثتها، أليفة على غرابتها، قريبة على غموضها.

ان هذه الحرب، وبسبب طبيعتها الحضارية تحيل بالضرورة على التاريخ، على الرموز القديمة، على الينابيع الاولى. بل ان كل قصيدة حرب هي بالضرورة استحضار لارواح الاسلاف واستدعاء للرموز. ففي زمن الحرب يحتاج الانسان، لا الى الاحياء فحسب، بل الى الموتى ايضاً من أجل ان يحاصر الاعداء ويلحق بهم الهزيمة. وعلى هذا نفهم هذا التداخل بين الماضي والحاضر الذي يملأ قصيدة السبعينات بقوى تعبيرية جديدة ويمنحها اشراقات شتى..

«الموتى لا يموتون»: هذا ما تقوله قصيدة الحرب التي يكتبها الجيل الجديد، حتى وان اعلن شعراؤها غير ذلك، فهي تقوله بواسطة المجاز والصورة والرمز.

غير ان الشاعر السبعيني، ورغم استلهامه التراث يصر على ان تبقى قصيدته تحفر زمنها الخاص وتبتكر طقوسها المتميزة، وذلك من خلال استنطاق صمت اللغة وتوظيف طاقاتها المضمرة. ومن أجل هذا عمد الى استخدام الصورة على نحو واسع، لكن الصورة التي تقوم على الاستعارة، لا على التشبيه كما لاحظ ذلك زاهر الجيزاني في دراسة نشرها بمجلة الشعر التونسية، فالاستعارة، وبحكم طبيعتها هي الرحم الذي تتوالد فيه المعاني وتتناسل الدلالات.

انه الشعر وقد اصبح دفعاً باللغة الى اقصى احتمالاتها، وابعد امكاناتها، أي انه النهوض، زمن الحرب، باعباء الجمالي والثقافي داخل المجموعة والاعلان ان الحياة ستظل مثل اللغة وعداً دائماً بالتجدد والتغير والنماء.

وازاء هذه القصيدة التي ظلت تسعى الى توظيف القوانين التولدية التي يتضمنها النظام اللغوي حتى تجعل الشعر يضيف الى نفسه امكانات تعبيرية جديدة، نجد القصيدة الثانية توظف عن وعي وعميق ادراك ذاكرة اللغة وتستخدم ما ترسب فيها من معان ودلالات قديمة. فهذه القصيدة التي يكتبها شعراء من امثال عبدالرزاق عبدالواحد وعبدالامير معلة قد تفطنت الى ان من الكلمات ما يحمل ذاكرة ويختزن تاريخاً، انها الكلمات الرموز التي لا تحيل على الواقع بل تحيل على الوجدان الجماعي، لا تحيل على الاشياء بل على الذاكرة الثقافية.

يقول عبدالامير معلة في «السياب على خط النار»:

«ماض. . . وفي عينيك يرتسم الرهان
ماض كوعد الله
كالسيف المضرج
كالمدى . . . هذا الرهان
ماض، وصوتك موثق بالذكر والذكرى
وطوع بريقه الباقي الاجنة
والبيارق والبيان»

السيف، البيارق، البيان، هذه هي بعض الكلمات المضمخة بمعان حضارية والتي اقدمنا على نعتها بالرموز، فعبدالامير وهو يمتح من بئر التراث هذه الكلمات انما يوظف ذاكرة اللغة ووجدانها من أجل ان يخاطب ذاكرة العراقي ووجدانه، انها دعوة سرية لاحياء طقوس المشاركة مجدداً مع كل من يحس بنداء التراث ينبع من ذاته.

الحرب ليست حادثة في تاريخ الوطن بل هي حادثة في تاريخ الروح، لهذا تنتفض الروح في هذه القصائد وتحشد كل رموزها واساطيرها دفاعاً عن الماضي والحاضر في آن.

مع معلة وعبدالواحد يصبح الشاعر مستقر اسرار العشيرة وحامي لغتها وراعي تاريخها، بل يلوذ التراث حتى بحرسه، والرموز حتى يبعثها حية من جديد: لقد اصبح الشاعر الان الذاكرة التي تحتمي بها الارض حتى تدفع عن نفسها خطر القرون الوسطى.

يقول عبدالرزاق عبدالواحد:

«بين ان تشهر السيف او تشهر الغمد
ان تنبري للقتال وان تنبري للهزيمة،
ان تشهر السيف او تشهر الغمد
ان تعلن الفقرحد التسول
او تعلن الكبرياء العظيمة
كل سيف بحجم مروءة
كل جرح بحجم مروءة
ما الذي ينزف الميتون ؟
أهي الصدفة المحض
أم هو محض الضمير
ان اطفالنا يحلمون بسيف ومهر يطير»

«انها الكتابة من خلال الرموز» بهذه العبارة يمكن ان نختزل تجربة الحرب في شعر عبدالامير معلة وعبدالرزاق عبدالواحد. لكنها الرموز التي تستمد دلالتها من صميم تجربتنا مع التاريخ والحضارة.

والى هذا المعنى يذهب عبدالرزاق عبدالواحد حين يقارن بين كلمتي البندقية والسيف. فرغم ان كليهما من أدوات الحرب الا ان السيف، في رأيه، ظل رديف البطولة والرجولة، بينما البندقية قد استقرت في الاذهان رمزاً للموت والهلاك.

لا شك ان في هذا التعميم مجازفة، ذلك ان الشاعر حين يمنح الكلمات معاني نهائية وقارة رتابة فهو يقدم على الغاء الشعر وطمس جوهره، لان الشعر استقرار في مجهول اللغة لا معلومها. غير ان شاعر الحرب تعمد، كما هو الشأن بالنسبة الى عبدالرزاق عبدالواحد وعبدالامير معلة، الحفاظ على المعاني الشائعة المتواترة لبعض الكلمات وأبقى على الوشائج التي تصلها بالوجدان الجماعي حتى يخاطب في المتلقي اعمق رموزه الحضارية، أي انه اخضع نظام اللغة على نحو جعل هذه الكلمات تحيل على ما ترسب في ذاكرتنا من دلالات قديمة.

ومن خلال هذه العبارة «الكتابة من خلال الرموز» اتأول جنوح الشاعرين الى استخدام الشعر العمودي. ذلك ان هذا الشعر رمز ثقافي وليس مجرد شكل كما قد يتوهم البعض. انه حركة في الزمان تمتد من الحاضر الى الماضي ثم من الماضي الى الحاضر لهذا بقي الاقدر على استدراج المتلقي وشحذ ذاكرته

والاستحواذ على ذائقته . فمع كل قصيدة عمودية ينهض ميراث من الاعراف الفنية والتقاليد الادبية تحيل بالضرورة المتلقي على عشرات القصائد القديمة فتغدو القصيدة الواحدة استحضاراً لا واعياً لعدد كبير من القصائد. وهنا يكمن في رأينا سر انتشار القصيدة العمودية زمن الحرب، فالمتلقي يساهم، وعن غير وعي منه، في صياغة عبارتها وتركيب صورها، وتنسيق أبياتها أي انه يساهم، عن طريق ذاكرته، في كتابتها فتغدو، في آخر الامر، قصيدته لا قصيدة الشاعر وحده، يقول عبدالامير معلة في قصيدته «شرف لهم» :

عتب على اهليك ان رقدوا	يا ليت أهلي ما بهم عتب
عتب على اهليك فاغرة	افواههم والنار تلتهب
يا ليت اهلي مدلجون سرى	والسامرون الاخوة النجب

فكل بيت من هذه الابيات يحمل ذكرى بيت تراثي ، وكل عبارة فيه تشي بطقس قديم، الامر الذي يجعل هذه القصيدة وغيرها بمثابة الومضة التي تضيء عتمة الذاكرة، فتتدفق عندئذ كل صور الماضي ووقائعه وذكرياته.

وشبيه هذا القصيد بقصيد عبدالرزاق عبدالواحد :

تركت ذرى بغداد شطباً نخيلها	مهيباً محياها على الحدثان
تركت بها نهرا لو الشمس اطبقت	على الارض لم يحفل من الجريان
تركت بها اهلي يقيمون زهوهم	على حد سيف ما يزال يماني
ولم توصني بغداد ان استجيرها	على ضيق صدري واحتباس لساني
فان تربا اني تجاوزت ضفتي	فـي حاجة الانهار للفيضان

تؤكد هذه القصيدة ايضاً ان التراث ما زال خطاباً مفتوحاً قادراً على الكلام وعلى الاقناع ايضاً ذلك ان هذا الخطاب ليس عودة الى الاصول فحسب بل هو استنهاض للقوة الاولى التي خلقت الاصول نفسها. ومن ثم يصبح الشعر فعلاً يتحد بالفعل الذي خلق التراث.

ان عبدالامير وعبدالواحد لم يستنسخا القديم ولم يردداه بل سعيا الى تأصيله من جديد وهذا ما جعل شعرهما يتميز بهذه القوة التي كثيراً ما نعدمها في الشعر العمودي المعاصر.

الى جانب هاتين القصيدتين تنهض قصيدة ثالثة آثرت ان يكون الشعر مفتوحاً على القصة يستلهم مناخاتها واساليب كتابتها، يستحضر أدواتها ويقرب مفرداتها ويعمد اسوة بها الى نسج حكاية ورسم شخوص وتركيب احداث من أجل تأسيس خطاب يتواشج فيه الذات والموضوع والراهن والممكن والواقع

والاسطورة.

وكتاب هذه القصيدة هم الشعراء الستينيون الذين كانوا، ككل الشعراء الكبار يكتبون من خلال الاشكال وعن طريقها، وقد جنحوا منذ نشوب الحرب الى اعتبار القصيدة حالة شعرية مركبة، بناءً دراميا متماسكاً وليس مجرد تدفق عاطفي سائب. أي إنهم جنحوا الى اعتبار القصيدة اختزالاً لواقع الحرب وجدله وحريته وتفاعله وليس مجرد تصوير له.

إن في لقاء الشعر بالقصة لقاءً بين المتصل والمنفصل كما لاحظ البعض، أي لقاء بين الدراما، من حيث هي نسق حدثي متصل، مع الشعر، من حيث هو ومضات منفصلة. وقصيدة الحرب الدرامية تتمثل في «تمديد» الومضة وفي ذات الوقت في تكثيف الحكاية بحيث تتسع لمحة الشعر لها.

إن الحرب، مقترنة ببعدها الانطولوجي، تشكل أسس المعمار الدرامي، فتجربة الحرب تظل اعظم من كل تجربة ذاتية مهما تكن عميقة. ذلك ان الحرب سعي لحفظ الهوية، وتنويع على الوجود بمستوياته المختلفة في حين ان التجربة الذاتية تكون في اكثر الحالات وقفاً على المستوى النفسي فقط. التجربة الدرامية انحدار من مجاهل الوجود الى حجرة النفس وسعي نحو الامتلاء، او بعبارة اخرى هي نفي لخلاء الروح بحيث يصبح الشعر حواراً لا مناجاة، تركيباً لا طفرة، استنطاقاً للعالم لا وهم معرفة ويقين.

في هذه النصوص لم يعد ثمة إفراط في القول ذلك ان المقول اصبح في قيمة القول ذاته. فالقصيدة الدرامية هي فعل في اللغة، لكنها أيضاً اسناد للقول، وحمل له على فعل يحدث في الواقع أي انها بعبارة أوجز تمثل لغوي للفعل.

إننا عندما نقرأ «رؤيا نصب الشهيد» لحميد سعيد نقرأ الحدث شعراً. واني إذ اقتطع منه هذا المقطع إنما افتري على القصيد وأتجنى. فصحيح انه حكاية يمكن اختزالها وتلخيصها لكن هذه الحكاية تشكلت من خلال صياغة مخصوصة لهذا يعسر الاقتطاع. لكني سافعل من أجل الاستدلال والتوضيح.

في الفجر دلفت اليه

استقبلني عبدالهادي الصالح

قلت سلام الله عليك

فقال عليك سلام الله

وقدم لي كأساً من ماءٍ بارد

حين رشفت قليلاً منه

رأيت جميع الشهداء يقومون إلي،،

إن هذا المقطع يشير بوضوح الى ان الشعر اصبح مراوحة انطولوجية بين شطري الكيان، بين الداخل والخارج، بين الذات والموضوع بين الروحي والعيني، وليس الامر يتجلى فقط في هذه القصيدة

وإنما يتجلى كذلك في نصوص اخرى، لشعراء آخرين.

يقول سامي مهدي:

«ويغيب محمد

يتطوح تحت دوي القصف ثقيل الخطوات

ويعود إلينا ثانية

متشحاً بالرمانات

كان محمد

يلعن رجليه ويسألنا الغفران

كان محمد في الصولة كان .....»

وإذا كنا لا نبلغ حالات النشوة والغبطة في الابداع إلا إذا جعلنا الوجود درامياً فإنه في هذه القصيدة (وفي غيرها من القصائدالتي تشكل فضاءواحداً) ليس الوجود درامياً بما هو إبداع كتابي فحسب وإنما هو درامي ايضاً من حيث هو تجربة.. ان القصيدة ـ الحكاية تمثل في آخر الامر، نقطة تقاطع بين خطوط الابداعي والانطولوجي..

وكما هو الشأن في كل عمل درامي نجد في هذه القصائد ابطالاً تنطلق منهم الاحداث واليهم ترتد. فخليل وعبدالاله ومحمد في القصائد الثلاث المسماة باسمائهم في مجموعة سامي مهدي «اوراق الزوال» يمثلون الشخوص الرابطة بين احداث المعركة وفضاءاتها. بل ان الوظيفة الحديثة لهذه الشخوص هي التي تضفي على الامكنة حركيتها ودلالتها بحيث تذهب الى حد تحويلها الى شخوص تحوك مع الشخوص الرئيسية نسيج الحكاية.

فإذا رجعنا قصيد «عبدالإله» فإننا نلقى هذا الاسم، بما هو اسم لذات فردية متميزة ومعرفة، يستدرج الشاعر الى ان يقص علينا في القصيد بعض حالاته في المعركة. فتتحول الكتابة من تأمل تذكري الى سرد قصصي.

اما «النقيب جلال» لحميد سعيد فيمثل الشخصية الرابطة بين مواقيت العراق واشيائه، بين عصوره وفضاءاته فلم تعد اسماء كالفرات ودجلة اسماءً لفضاءات وامكنة مادية متفرقة وإنما اصبحت فضاءً واحداً يمثل بيتاً متلاحماً للكينونة، متجانساً في جوهره، متنوعاً في آفاقه وتأثيراته كما تحولت هذه الامكنة الى شخوص تتآلف مع البطل في شفافية وحميمية خلاقتين. فليست القصيدة الدرامية انشاء لأحداث تجري بين شخوص متحركة في مساحات ثابتة وإنما هي انشاء لفعاليات تجري داخل كيان واحد متماثل في أصله ومتنوع في تجلياته.

نختتم قراءتنا لهذه القصيدة الثالثة فنقول إن الحرب هي القيمة ـ السلطة التي منها تنبثق القصائد كما الفروع من شجرة كبيرة. (ولئن توقفنا عند قصائد سامي مهدي وحميد سعيد فليس ذلك غمطاً لقصائد

اخرى كتبها شعراء مثل يوسف الصائغ وعلي جعفر العلاق وخالد علي مصطفى وغيرهم إذ ان ما قلناه قد ينسحب على الكثير من اعمالهم).

إن قصيدة الحرب هذه تعبير عن جوهر واحد يدل عليه اسمان متقابلان في الظاهر متآلفان في الباطن: الحياة والموت. . وهو الذي احب ان أسميّه بـ «الميتا شعري» في قصيدة الحرب.

يقول جورج باتاي: «ان ميدان المعركة أشد ظلمة من ليلة شديدة الظلمة. لكننا نتجنب الرعب بإبداع يقهره ويستصغره لأننا نسعى الى تشريح الكيان».

أظن ان هذه القصائد تقول في بعض دلالاتها ما أقول.

لا شك ان القصائد التي عددت هي، في آخر الامر، ذات القصائد التي عرفها العراقي قبل الحرب.

إذن ما الذي تغير في هذه القصائد ـ أثناء الحرب ـ وما الذي ظل ثابتاً فيها؟

وهل نستطيع ان نتحدث عن قصيدة حرب مفارقة تمكنت من اختراق مدارات القصيدة العربية، وتأسيس طقوس إبداعية جديدة؟

إن هذين السؤالين يظلان مطروحين ولا يجوز لأي كان ان يجازف فيقدم أجوبة عليهما ما لم يدرس كل قصائد الحرب بما في ذلك القصائد التي تكتب الآن في الخنادق وعلى التخوم.

لكننا، مع ذلك، نستطيع ان نلاحظ ان القصائد التي عددت كانت قد استكملت، قبل الحرب، شروط تطورها، وغدا، البعض منها نماذج عليا في الشعر العربي المعاصر. وهكذا دخلت هذه القصائد الحرب وهي تحمل معها عميق خبرتها وحميم أدواتها. ومن خلال تلك الخبرة، وعن طريق هاتيك الادوات تعاملت مع الحرب. أي ان هذه القصائد تفاعلت مع الحرب من خلال تجربة إبداعية تأسست وتشكلت قبل الحرب لا أثناءها. لهذا لا نستطيع ان نتحدث، كما هو الشأن بالنسبة الى الادب الاوربي، عن شعر ما قبل الحرب، وشعر ما بعد الحرب، فلسنا امام زمنين شعريين مختلفين، بل امام زمن إبداعي واحد.

غير ان الحرب، وكما هو واضح من خلال هذه المقاربة النقدية، قد رفدت القصيدة العراقية بقوى انطولوجية هائلة مكنتها من استشراف آفاق تعبيرية جديدة وحدس اشكال مغايرة.

لهذا بقيت القصيدة العراقية تمثل واحدة من أرقى التجارب الشعرية العربية واكثرها حضوراً وتوهجاً. .

فالعديد من الاسماء التي ذكرت لا تمثل علامات بارزة في الشعر العراقي فحسب، بل تمثل علامات بارزة في الشعر العربي المعاصر ككل.

اراني بدأت أجيب على اسئلة كنت اعتبرت الاجابة عليها ضرباً من المجازفة. . فالمعذرة.

المراجـع :

١ ـ شكل القصيدة العربية : د. جودة فخرالدين.
٢ ـ كلام الكتابة بين الميراث والتراث مطاع صفدي
٣ ـ كتابة بيضاء سلام كاظم
٤ ـ مجلة الشعر عدد ١٣ ـ ١٩٨٦ .

ملامح الموروث القومي
في القصيدة العراقية بعد سنة ١٩٧٠

د. محمود عبدالله الجادر

يبدو ان المدلولين اللغوي والاصطلاحي لمفردة (التراث) كادا يستقران في قناعة الدارسين وان ظلت التفاصيل الدقيقة تشهد تبايناً لا يمس الجوهر الاساس، فالتراث لغة «ان يكون الشيء لقوم ثم يصير الى آخرين بنسب او سبب»[1] والتراث اصطلاحاً «ما تراكم خلال الازمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم في شعب من الشعوب، وهو جزء اساس من قوامه الاجتماعي والانساني والسياسي والتاريخي والخلقي»[2] وبالتالي فان القسط التراثي من فعالية اي جيل هو مجموع ما يستوعبه نشاطه الفكري والتطبيقي من آثار انشداده الى ما خلفته الاجيال السابقة في ذاكرته الواعية وغير الواعية من منجزات على صعيد الحياة القومية دون استثناء.

ولان الشعر صيغة متقدمة من صيغ النشاط الفكري فقد كان لا بد له ان يفتح ارضيته لهذه الحصيلة التراثية فيوظف بعض مضامينها توظيفاً مباشراً ويلم بتفاصيلها الاخرى الماماً، وتلك ظاهرة لا نعرف ادب أمة من الامم يخلو من آثارها الجلية او الخفية، اما على صعيد الشعر العربي القديم فقد كان للظاهرة ان تجد حجمها المتميز بعد بزوغ نور الاسلام لا سيما في شعر المفاخرات والمناقضات والحماسة الذي يقوم جانب رئيس منه على اقامة مجد طارف على مجد تليد[3].

وعندما نواجه الشعر العراقي الحديث يكون علينا ان نتحدث عن حصيلة موروث قومي ضارب في عمق الزمان المتندىء بأيام سومر وبابل وآشور. وللشمول والتشعب المفترضين في هذه الحصيلة التراثية العريقة طمحنا الى ان نجد مصطلح (التراث القومي) من عمومية المدلول فيحصره في زاوية حضور المنجزات الابداعية والتطبيقية والاحداث التاريخية التي تمخضت عنها الحلقات المشرقة من التاريخ العربي وارستها رافداً ثقافياً شاخصاً ونسغاً فكرياً يتسلل بهذا القدر او ذاك الى الجهد الفكري ولا سيما جهد الابداع الشعري فيمنحه هوية انتمائه ويحقق مصداق القول بان «العودة الى التراث القديم امر تفرضه نواميس حركة التطور التي ترفض منطق النقلة المفاجئة التي لا تخضع للتبرير»[4].

لنا ـ من هذا المنطلق اذن ـ ان نغض النظر عن مراحل الانحسار والتمزق القومي وما تمخضت عنه من مفردات موروث شعبي وخرافات واساطير ونتاج فكري وشعري، وليس معنى ذلك ان البحث يسقط هذه الحصيلة من مدلول مصطلح (التراث) ولكنه حين يعمد الى استبعادها من اطار جهده يلتزم بالمدلول الحضاري المتقدم (التراث القومي).

ويضع البحث نصب عينيه ان ثمة منجزات سبقت الى ميدان تأمله ببعديه العام والدقيق، فثمة دراسة الدكتور ابراهيم السعافين التي تناولت اثر التراث في شعر الرواد[5]، ودراسة السيد علي حداد حسين التي عنيت بأثر التراث القومي والتراث الانساني في الشعر العراقي حتى السبعينات[6] ومبحث (استلهام التاريخ) الذي ضمنه السيد يحيى زكي العبيدي دراسته (الحرب في الشعر العراقي الحديث)[7] فضلاً عن اشارات الى القسط التراثي من النموذج الشعري العراقي الحديث في دراسات اخرى[8].

وعلى الرغم من الحقيقة البسيطة والواضحة، وهي ان «الانسان في أي عصر وارث لكل ما قدمه

١٩٨٨) فان الحقيقة التي يتصدى البحث لدراسة نتاجها الشعري قد تبدو متميزة برسوخ جسور التواصل بين التراث والوعي وتعددها، وتلك حقيقة لا تنحصر بواعثها في النمو المطرد الذي شهده حقل الثقافة التراثية، ولا في امتداد المعطى التراثي الى نماذج غزيرة في مرحلتي الاحياء والتجديد حسب، وانما قد يبدو التوجه السياسي الطامح الى بعث قيم الامة واستحضار مفردات تاريخها القومي المشرق هو العامل الحاسم في تضخم حجم زخم الموروث الثقافي على الصعيدين المتخصص والجماهيري، فاذا وضعنا هذا العامل الاساسي في حسابنا كان لنا ان نواجه عاملاً ابعد تأثيراً واعمق امتداداً الى ادق تفاصيل الوعي الثقافي للقصيدة العراقية المنبثقة في اجواء الحرب التي واجه فيها العراقيون رياح التخلف الشعوبي القادم من ايران، ذلك ان المواجهة نفسها قامت على استدرار زخم المنطلق القومي ابتداء بتسميتها وانتهاءً بأعمق مضامينها الاجتماعية والفكرية والسياسية، على ان الذي نريد ان نقرره هنا هو ان قصيدة المعركة انطلقت من ارضية غنية بزخمها التراثي الذي هيأته لها المرحلة السابقة لا سيما ما بعد ثورة السابع عشر - الثلاثين من تموز وما شهدته من امتداد معطيات المنهج العلمي في استحضار التراث على صعد الفكر والممارسة والتطبيق.

لقد اجتازت القصيدة العراقية بعد الحرب العالمية الثانية منعطفاً حاداً ترك آثاره العميقة في شكلها ومضمونها فاذا صح لنا - وفي اطار الحدود المرسومة للبحث - ان نغض النظر عن اعادة استعراض ما قررته الدراسات من العوامل التي هيأت بواعث ذلك الانعطاف ومستلزماته فان لنا ان نكتفي بما اتفقت عليه تلك الدراسات من ان نتاج السياب والملائكة والبياتي ارسى نمطاً شعرياً لم يعد يسمح بالتعامل المباشر مع المفردات الشعرية - ومنها المعطى التراثي - بالصيغة التي كان عليها في نتاج مرحلتي الجمرد والاحياء[10].

ولا تخرج قصيدة السبعينات والثمانينات عن ان تكون امتداداً لهذا النمط الشعري الذي تتراوح بنيته الشكلية بين الشعر الحر وشعر الشطرين وتجنح بنيته الادائية الى اقامة جسور التواصل بين الشاعر والمتلقي من خلال اعادة اللغة والايحاء والموسيقى تعاملاً ينتزع العمل الشعري من براثن الخطابية والمباشرة والافتعال. اما مادتها الشعرية فانها مزيج من آثار هذه الثقافة التي يلتقي في ادق تفاصيل نسيجها زخم الثقافة الانسانية المعاصرة وزخم الثقافة القومية الموروثة التي ظلت تحقق حضورها في ذات المبدع ووعيه وحصيلته الفكرية الاساسية، ثم يكون لخصوصية ظرف التجربة ان تغدو الموئل في تغلب احد الزخمين او تناسبهما في لحظات المخاض الالهامي.

وفي ضوء ما أشرنا اليه من طبيعة الظرف الفكري والاجتماعي والسياسي لهذه المرحلة التي تتصدى لدراسة نتاجها الشعري يكون من حقنا ان نتوقع تغلب زخم الموروث القومي قياساً الى انتاج العقدين السابقين لها مثلاً، وهذا صحيح في حدود شعر الحرب كما سنرى، اما في سائر النتاج فان الامر قد لا يعدو ان يكون امتداداً لهذه الموازنة المطردة بين الزخمين، بل لعلنا نواجه حالات تراجع نسبي في زخم الموروث لا سيما في الموضوعات الشعرية التي تستثيرها حالات التأمل الذاتي الصرف، حيث يغلب زخم الثقافة

الانسانية والوقوع تحت تأثير تيارات ادبية او فكرية او ابداعية لا تضرب جذور اكثرها في تربة الثقافة القومية الموروثة .

ولدراسة زخم المعطى التراثي في نتاج هذه الحقبة وما حققه من حضور في النماذج الشعرية بهذه النسبة او تلك كان لنا ان نقف بين اكثر من منهج يمكن اعتماده . فثمة منهج دراسة انماط المفردة التراثية في كل ديوان شعري بشكل مستقل او في دواوين كل شاعر وبشكل مستقل ايضاً وهو منهج قد يمنحنا فرصة الموازنة بين تجارب الشاعر الواحد ومدى حضور القسط الثقافي التراثي في كل منها وطبيعة توظيفه في كل موضوع شعري وثمة منهج دراسة كل فرع من فروع الثقافة التراثية في جملة دواوين شعراء الحقبة . وثمة منهج دراسة المنافذ الفنية التي تجد مفردات التراث سبيلها الى جملة النتاج الشعري من خلالها . . . الخ .

ولا شك في ان لكل منهج سلبياته وايجابياته ، ولهذا عمدنا الى منهج متابعة فروع الثقافة التراثية ومنافذ توظيفها في القصيدة دون ان نسقط الاشارة الى ما قد يلفت النظر من طبيعة التجارب الموضوعية التي وظفت فيها فضلاً عما يلاحظ على نتاج الشاعر الواحد من ظواهر متميزة مما قد يتمخض عنه اعتماد المنهج الواحد من الاضطرار الى تكرار حقائق واهمال حقائق .

ومن خلال استقراء عشرات الدواوين كانت حصيلة الرصد والتأمل مؤهلة لأن تندرج في الاطر الثلاثة الآتية :

١ ـ موروث التاريخ القومي :

يقوم بين موروث التاريخ القومي والنتاج الشعري من الجسور ما يكاد يغري بالقول بان المادة الاساسية لاية قصيدة وفي اي زمان واي مكان نتاج مباشر لآثاره ابتداء بمفردتها اللغوية وشكلها الادائي والتعبيري وانتهاء بنسيجها الشعري وتجربتها التي قد تمليها مداخلات عصرها الراهن ولكنها لا تتبلور الا حين تعيد ذات المبدع صياغتها وطرحها مضفية عليها خلاصة حصيلتها التربوية المفعمة بآثار طابع انتمائها القومي من خلال منافذ واعية او غير واعية ، وتلك حقيقة تنبه قدامى النقاد العرب الى فاعليتها فاقاموا عليها قناعتهم بان من اهم ادوات الشاعر الفكرية المامه بتاريخ الامة «والمعرفة بايام الناس وانسابهم ومناقبهم ومثالبهم»[١] . ولا يخرج النقاد المعاصرون من عرب واجانب عن هذا التوجه فهم يقرونه ويعترفون بأن «تجارب الماضي» مصدر رئيس من مصادر رفد عقل الشاعر وعواطفه[٢] .

ويعترف الشاعر العراقي الحديث نفسه بان موروث التاريخ القومي منفذه للاطلال على رحاب الانتماء واستدرار زخمه .

ويخب بي شوق الى أهلي ، الى الماضي ، سريع
للأهل نرجع في التذكـ (م) ـر ما لغيرهم رجوع[٣]

وقد يطول امر استقصاء مفردات التاريخ القومي التي وجدت مسالكها الى نتاج الحقبة التي نحن

بصدد دراستها وطبيعة توظيف الشاعر لها او لمدلولاتها المباشرة وغير المباشرة في بناء تفاصيل التجربة الشعرية، ولكننا نستطيع - اذا تخففنا قليلاً من صرامة التفصيل الشكلي - ان نقف على محاور عامة يضم كل منها جملة من التفاصيل الدقيقة التي قد يقتضي رصدها تأملاً واستقصاء لا تقوم له الحدود المرسومة لهذا البحث.

ولعل من اخفى صور حضور الوعي التاريخي في ثنايا البناء الشعري قيام التجربة الشعرية او بعض مقاطعها على استلهام الحس التاريخي العام واستحضار زخمه في النسيج الفكري للقصيدة، ففي تجربة لمحمد جميل شلش مثلاً تتحول معطيات التاريخ مادة شعرية تؤدي مهمتها في تصوير حيرته القاتلة ازاء عبثية الحياة.

ـ منذ دهور/ تأتي اجيال وتزول/ وينام التاريخ ويصحو/ والنور هو النور/ والديجور هو الديجور/ والارض تدور/ والدنيا جسد امرأة/ عار في الريح وفي الامطار/ يجلده/ ويضاجعه/ دجال اعور/ او حجاج/ مات المتنبي/ او مات الحلاج[4].

وقد يبدو التاريخ نفسه مادة البناء الاداتي في مقاطع تستوعب معاناة الشاعر ازاء تجربته الذاتية الصرف حتى ينتهي الطرح الشعري الى انتزاع الذات من وعاء العصر لاحلالها في إطار التاريخ نفسه.

ـ يا نجماً يرقد فوق الاسوار/ فيك ارى مدناً وعواصم/ تدفع غزواً وحرائق/ تعبرها الخيل وقافلة من ازمان/ وفلاسفة في الاسواق/ يقترحون رحيلاً افضل للروح[5].

ولا تعدم حالات يتسلل فيها اغراء الحس التاريخي الى وعي المبدع حتى يخضع التجربة برمتها الى هذا النداء الذي يشده الى ائتمانه ويغريه باقامة شواخص تجربته على منطلقاته الغنية بروحها الايحائي المتجدد، ففي قصيدة (استضاءة بمشاعل القرن الاول) يصوغ امجد محمد سعيد اعترافه بالغربة التي لا يرد لهفتها الا الرجوع الى احضان الزمن الراحل:

ـ صهيل الخيل يركض في دمي ابداً/ لهيب البرق يشعل ليلتي ابداً/ دبيب الثلج يملؤني حريقاً/ يا لهذي الرحلة الحمراء/ في قلب الليالي/ مرحباً بالوجد/ يحملني على كفين/ من غسق ضبابي/ يؤاخيني براق اخضر الومضات/ يلقي فوق اكتافي/ ثياب الراحلين الى الجذور/ اصابعي تتلمس الاشكال/ والالوان/ والزمن المغطى بالدموع/ وبالدماء[6].

وقد يتعدى الامر احياناً حدود هذه المقاطع - او الومضات - التراثية المهيئة لخلق الاجواء المطلوبة للقصيدة الى نمط آخر من الرحيل بالتجربة الشعرية نفسها الى اجواء التاريخ القومي، والابتداء بها من معطياته التي تغدو منفذها الاداتي الرئيس.

ويبدو اننا نحتاج هنا الى تأمل سريع للمواصفات المرسومة لهذا النمط الذي اصطلح على تسمية نماذجه بـ (قصائد القناع) لنرى مدى انضواء عدد من المحاولات الشعرية تحت مدلوله. يقول البياتي بعد حديث طويل عن اخفاقه في البحث عن البطل (بين اسوار الحاضر المتعفن واسوار الامبريالية العالمية)

وهذا البطل الذي تخطى بنقائه وسموه وثورته ابطال سارتر ومالرود البير كامي سقط شهيداً كما سقط لي اصدقاء كثيرون غيره في بقاع كثيرة من العالم. هذا وغيره قادني الى ايجاد الاسلوب الشعري الجديد الذي اعبر عنه. لقد حاولت ان اوفق بين ما يموت وما لا يموت، بين المتناهي واللا متناهي، بين الحاضر وتجاوز الحاضر، وتطلب هذا مني معاناة طويلة في البحث عن الاقنعة الفنية، ولقد وجدت هذه الاقنعة في التاريخ والرمز والاسطورة، وكان اختيار بعض شخصيات التاريخ والاسطورة والمدن والانهار وبعض كتب التراث للتعبير من خلال قناع عن المحنة الاجتماعية والكونية من اصعب الامور.. والقناع هو الاسم الذي يتحدث من خلال الشاعر نفسه متجرداً من ذاتيته، اي ان الشاعر يعمد الى خلق وجود مستقل عن ذاته وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التي تردى اكثر الشعر العربي فيها»[١٧].

ان هذا المنطلق النظري قد يؤهلنا لتأشير عشرات النماذج في نتاج الحقبة التي ندرسها مما يندرج في نمط (القناع)، وتلك ظاهرة تظافر على ترسيخها استقرار النمط وتراكم حصيلة تجاربه وغزارة المنافذ التي اتيحت للشاعر في مجال ارتياد رحاب التاريخ القومي وطموح الابداع الشعري الى تأكيد حيوية هذا التراث التاريخي وقدرته الفاعلة في استيعاب مداخلات العصر ومتغيراته.

ولعل مجموع ما بين ايدينا من نماذج قصائد القناع يؤكد ما استنتجه الباحثون من دراستهم لنماذجها المبكرة عند ادونيس والبياتي وعبدالصبور من انها «تتجه الى شخص فاعل في التاريخ، او شخص متفرد ذي قيمة ايجابية»[١٨]. وما دام الامر كذلك فان علينا ان نتوقع ـ في اطار شعر المعركة على الاقل ـ حضور اسماء الابطال التاريخيين الذين سجلوا مواقف مشهودة في مواجهة التحديات الفارسية وتحديات اجداد الصهاينة اما أوضح النماذج واغناها بالتفاصيل التي تستدعي الملاحظة فقد تكون قصيدة (رؤيا نبوخذنصر) لعبدالرزاق عبدالواحد، فمنذ مطلع القصيدة يبدو الشاعر حريصاً على استعارة (صوت) الشخصية التاريخية ليؤكد رحلته اليها واستحضاره لمدلول وجودها التاريخي في محاولته استيعاب التحدي الراهن واستشراف طبيعة الخندق الذي ينبغي مواجهته فيه.

ـ ان لم يقم من بين ذريتي / ان لم يقم من بين اولادي / من يستطيع حمل هذا التاج والصولجان / من يستطيع ان يقول للنجوم والاقمار / للغيوم والامطار / للعاصف ايا كان / قف ذلك المكان / ان لم يجيء من بين احفادي / من يملك الصوت الذي تبيض منه العيون / فهؤلاء سوف يحكمون / للصدق او للريب / محتومة اتركها الواح هذا الغيب[١٩].

ولنا ان نلاحظ ان القصيدة لا تنتمي الى الاداء الدرامي من حيث هي قصيدة قناع حسب[٢٠] وانما هي مستوفية لحرفية البناء الدرامي في مقاطعها التالية مباشرة حيث يقتسم الحوار صوت نبوخذنصر وصوت الجيل العراقي المعاصر.

ـ يا أيها النذير / يا ايها الصوت الذي يرجف منه الضمير / من انت؟ / من اين تجيء؟

ـ يا ايها المدثر / هذا أوان السيل / قم فأنذر / وهذه ثيابك / الارض التي انت عليها دنست /

فطهر[21].

ولا بأس بعد ذلك ان يجري على لسان نبوخذنصر نص قرآني لأن من حق الشعر ان يتمرد احياناً على صرامة المنطق التاريخي، وما دامت النوافذ قد أشرعت على رحاب التراث فليكن التراث كله ملك القصيدة وهكذا يكون للشاعر ان يستحضر صورتي (كورش) و(ارميا) ضمن ادواته لاستكمال زخم القصيدة التأثيري.

وان يكن عبدالرزاق اقتصد في توفير ادوات البناء الدرامي في (رؤيا نبوخذنصر) فقد كان له ان يتوسع في قصيدته الطويلة (الحر الرياحي) فيحولها الى عمل درامي صرف يختار له ابطالاً من واقع مأساة استشهاد الحسين (رض) عدا بطلاً واحداً هو (الهاجس) الذي يبدو ان الشاعر حمله مهمة أداء صوت العصر[22] اما شخصية الحر الرياحي نفسه فقد استهوت الشاعر واحتلت موضعها في اكثر من قصيدة غنائية له[23].

وتقع قصيدة صاحب خليل ابراهيم (اوتوحيكال القادسية) في اطار العمل الدرامي من حيث اعتمادها على الحوار الممهد له بمقاطع شعرية ثلاثة ينفتح المجرى بعدها لاصوات (اوتوحيكال) و(أنانا) و(الحشد) و(الاصوات) والاله (انليل) ولكن الشاعر يأبى الا ان يفسح لصوته مقطعاً اخيراً يودعه فورة غنائية خالصة.

ـ للندى/ في اليدين/ لشذا الوجنتين/ يحتوينا اشتياق/ يا هواء العراق/ ومياه العراق/ يا حبيب العراق/ انت كل الرفاق/ انت كل العراق[24].

وتتكرر محاولة الشاعر نفسه في قصيدته (صلاح الدين ينهض من جديد) ولكنه يتخلى فيها عن شكلية البناء الدرامي ليقسمها ست عشرة لوحة تمتلك كل لوحة منها قدرة اداء صوت متميز في اطار حوار خفي تطفو رموز التراث على اديمه حيناً وتتراجع حيناً لتدع لصوت العصر ان يعبر عن حضوره العنيف.

ـ أسمع وقع سنابك خيل الاجداد ورجع صداها/ في عمق الارض فأغدو ثملاً/ لكني اصحو/ فأرى الاجداد يمرون/ واعرف اني في حضرة تاريخ اخضر/ وصهيل الخيل/ تهتف اشجار الوادي في صوت واحد/ هذا واد يسمو في كل الازمان/ هذا واد/ يزهو/ يفخر بالانسان.

ـ هامش/ في عيون البنادق/ سهر لا يريد الرقاد/ وعيون البنادق/ ترصد الافق تحلم بالانطلاق ترقب الوعد/ وترقب ضغط الزناد[25].

ويبقى القاسم المشترك بين ابطال هذا النمط من القصائد التي انبثقت في أجواء الحرب قدرة شخصياتهم التاريخية على توفير مدلولات مجابهة التحديات واجتيازها الى ذرى النصر، اما المدى الزماني المستلقي بين الرمز والعصر فلا وجه لاستكناه مدلول فني له، وهكذا فان من حق الشاعر ان يرحل الى عصور تاريخ العراق القديم ليستحضر شخصية صلاح الدين او سيف الدولة[26].

على ان الامر يتحول في تجارب نادرة الى نمط من البناء قد يصح ان نسمي القصيدة معه بـ (قصيدة

الاقنعة) لا قصيدة (القناع). ففي تجربة لمعد الجبوري يسميها (تحولات هانىء الشيباني) يكون بطل ذي قار هو القناع الرئيس، ولكن مدى القصيدة يبقى مفتوحاً لاقنعة ابطال القادسية والخليفة ابي جعفر المنصور والخليفة هرون الرشيد والخليفة المعتصم حتى يستحضر الشاعر كل رموز مقاومة العنجهية الفارسية، ثم لا يلبث ان ينتزع نفسه من ارض التاريخ ليتفيأ خيمة الواقع الراهن دون ان يتخلى عن نمط المعالجة الشعرية التي التزم بها في التعبير عن اصوات (الاقنعة)، فصوت صدام يجد طريقه الى القصيدة بالصيغة نفسها التي وجدت الرموز التاريخية طريقها اليها.

ـ لم تجفل الفلوات من ذعر/ ولا ترك القطا طيب المنام/ ولا المها نفرت/ ولكني اتيت/ حذرت/ حرضت القبائل وانتخيت/ فالتم حولي القوم من قاص ودان/ وانا اصيح/ وودائع النعمان في عنقي/ يبيت لى اللظىٰ كسرى/ ويفنىٰ دونها غلمانه/ هذا رهاني.

ـ كان الخراساني في بغداد / يجني الهام قدامي / وخنجره ورائي / ووقفت صحت بكم انا (المنصور) ها انذا ادحرج بينكم رأس الخراساني / اتركه بخنجره يغص وبالدماء/ فعلام يا ابناء عمي / كفكم في كف اعدائي وانتم تنظرون.

ـ كان البرامكة الذين ربوا على نعمي امامي يركعون/ وينفثون السم في خبزي ومائي / ادخلتهم داري/ فكان الحقد ثعباناً تسلل في ردائي وانتم تنظرون/ طاردتهم خلف التخوم/ وكفكم في كف اعدائي/ ذبحت/ ووقفت في بغداد/ صحت انا (الرشيد) نحرتهم بيدي الخرمي وكفكم في كف اعدائي / رفضتهم زنادقة شعوبيين/ غلماناً سلاجقة بويهيين/ ثم رفضت/ ثم. . . / وكفكم في كف اعدائي وانتم تنظرون.

ـ وتبعتموني/ جئت من كل العصور/ على جبيني الشمس/ والرايات من حولي/ وبين يدي اسفار الزمان/ وطلعت في بغداد/ صحت بكم انا (صدام)/ في عنقي العراق بنخله وبرافديه/ ودونه كاس الردى/ هذا رهاني[٢٧].

ان هذا النمط الذي يتحول من (الرمز) الى (الرموز) ومن توظيف فردية البطولة الى توظيف ما يشبه بطولة التاريخ يغرينا بالقول بان قصيدة المعركة اضافت جديداً الى قصيدة القناع فجعلت (البطل التاريخي) (تاريخاً بطلاً) وهو (جديد) هيأت له عوامل فكرية لعل اهمها احساس الشاعر العراقي بان المعركة امتداد لصراع تأريخي قد تتباين صيغه ولكنه يبقى بحاجة الى تجدد زخم البطولة العربية لمواجهته، ومن هنا كانت ظاهرة توظيف بطولة (صدام حسين) في تشكيل امتداد بطولة التاريخ القديم وحافز بطولة التاريخ القادم، فاذا شئنا ان نذهب الى أبعد من ذلك قلنا ان الشاعر اقام تجربته احياناً على أساس من استحضار هذا التاريخ القادم فكان من حقه ان يتعامل مع شخصية البطل المعاصر من خلال منظور البطولة التاريخية فكأن الامر قائم على تبادل الموقع التاريخي.

ويبدو ان هذه الصيغة وجدت صداها العميق في نفوس الشعراء حتى غدا من الطبيعي ان ترسم

صورة الحاضر وكأنها جزء من التاريخ، وبهذه الرؤية لنا ان نتأمل انثيال اسم القائد مع اسماء التاريخ بعفوية متناهية في قول عبدالرزاق عبدالواحد:

يا سعد يا قعقاع يا صدام وا حرب
اليوم يومكم جميـ(م) ـعاً ايها العرب
وا قدس وا بغداد وا عمان وا حلب[٢٨]

بل ان الامر يتعدى ذلك لتغدو بطولة الحاضر زهو التاريخ القديم نفسه حتى يخيل اليك ان قصيدة الرمز التراثي بدأت تؤدي مهمتها بشكل مضاد، فعندما يتغنى سالم الخباز بميلاد القائد يصر على ان يتحول بزخم بطولته الى رحاب التاريخ ليمنحها ألق الاقتدار المستفاد من استقرار عظمة شواخصها في وعي المتلقي.

ـ فوق جبال الطور بسينين رأيتك/ بين مزارع اشجار التين رأيتك/ تحت ظلال حقول الزيتون رأيتك/ وبأور الكلدانيين رأيتك/ في بابل في آشور رأيتك/ تكتب فوق الطين/ وتنقش في وجه الحجر الصلد تعاليمك/ وسمعتك ترتيلاً علوياً في البلد الأمن/ في كل بلاد الطهر رأيتك/ قمراً وشموساً لا تغرب/ هم انت ونورك هم/ الموجودات بك اتحدت/ فتلاشىٰ الموت/ وصفا الميلاد[٢٩].

هكذا اذن علينا ان نستوعب المعادلة التي تناظر طرفا البطولة فيها (هم انت ونورك هم) فالتاريخ تربة الحاضر والحاضر منطلق الوعي الجديد للتاريخ فكل منهما يصلح (قناعاً) للآخر وكل منهما يصلح ان يمنح الآخر معاني التواصل المتجدد وتلك هي الحقيقة التي امتلكت قناعة عدد من الشعراء فراحوا يقيمون عليها صوراً تفصيلية في قصائدهم، ثم مالوا الى الجانب الآخر من الصورة فجعلوا الماضي يكتسب شموخه من اقتدار الحاضر ليكون على الاجداد ان يستعيدوا زهوهم بعطاء الاحفاد[٣٠] ثم كان على التاريخ القادم احياناً ان يزهو بما زها به التاريخ القديم.

هم كلهم جمعوا في مشعل احد زناد ضوء سناه الفتية النجب
فكان وجه ابنهم صدام جذوته عنوان فخر لمن يأتي، لمن ذهبوا[٣١]

أليس من حقنا بعد هذا كله ان نستشرف في ظرف المعركة سر تحول الشعر عن (قناع) المعاناة الذي يمثله البطل التاريخي عند البياتي وجيله الى (قناع) البطولة القومية الرائدة؟ انها حقيقة لا نرى الكشف عن مسوغاتها وبواعثها مما يحتاج الى كبير جهد فظروف الانكسار القومي غير ظروف الشموخ القومي.

علينا بعد ذلك ان نلاحظ ان الشاعر قد يطمح الى استثمار فاعلية الرمز التراثي في قصيدة غنائية صرف فيكون عليه ان يتأرجح بين المجرى التأملي والمجرى السردي ففي قصيدة (النقيب جلال) مثلاً يقول حميد سعيد:

ـ قرية/ كان شاعرها السومري يغني لعشاقها/ يستضيف بساتينها ويخط ملامحه فوق اوراقها/ قرية/ كان ملاحها البابلي يبارك شطآنها/ يقف الماء بين يديه . . . وتمنحه الشمس الوانها.

ـ امرأة مثل كل النساء/ كان ابناؤها يقفون على باب خيمتها/ ويقولون: ايتها العربية شيبان حاضرة/ فلتكن لك منها حدود/ ومن صهوات الخيول بلاد ومن فجرها لغة/ اقبلت راية من تهامة/ حف بها وطن يسكن الشعر في شمسه/ امرأة بانتظار الذي جاء مكة تعبر نحو العراق.

ـ أقبل المتنبي . . وكنا نحاول ان نستعيد قصائده/ فاستضفناه/ قاسمنا خبزنا والطريق الى الموضع المتقدم/ ما زالت الروم تحشد اجنادها بانتظار قوافيه/ في الموقع المتقدم كان المثنى يخطط للحرب/ يحسم او يتساءل او يستشير/ يحدد للقطعات مهماتها/ بين ميسان والشيب تخفق رايات شيبان[٣٢].

وفي عشرات النماذج يحقق النمط حضوره فيمتد عبر مقاطع كاملة او يقتصر على اللمحة العابرة التي تؤدي زخمها في اطار التجربة الغنائية الصرف[٣٣] على ان الامر لا يعدو استذكار الشخصية التاريخية لاداء فاعليتها في مضمار التجربة الموضوعية الذي يمت اليها وتمت اليه بسبب ما[٣٤].

وكما كان للبطولة ان تستعير قناعها او رموزها من تاريخ الامة ومن شخصياته فقد كان للعدوان ان يستعير رموزه من التاريخ نفسه، وقد رأينا ان رموز (كسرى) و(ابي مسلم الخراساني) و(البرامكة) و(بابك الخرمي) اجتمعت كلها في قصيدة سالم الخباز لتقابل رموز بطولة هاني الشيباني والمنصور والرشيد والمعتصم على ان ثمة رموزاً اخرى تجد طريقها مع هذه الرموز الى قصائد اخرى كرموز (كورش) و(احفاد رستم) و(بنو ساسان)[٣٥] ولعل من أطرف محاولات الاستيحاء التاريخي لرموز العداء الفارسي ما عمد اليه عبدالرزاق عبدالواحد حين استحضر صورة الصحابي الجليل (سلمان الفارسي) (رض) ثم حرص على استلاله من الصورة التي يمثلها الواقع الفارسي الراهن وذلك في مضمون قصيدة طمحت الى مخاطبة الضمير الديني الذي اعترف الشاعر بعجزه عن الفوز ببقايا منه في القلب الفارسي الذي ادماه الحقد.

إنا دفعنا بهدب العين جمرتهم	جيراننا ومن الاسلام نحتشم
حتى رأينا بأن الدين عندهم	مواجع قدر ما هو عندنا ذمم
القادسية من الف فجيعتهم	ونحن نرفض الا انها رحم
تهز فيهم نخيل الروح علَّ بهم	بقية من تقىً سلما ولا سلموا[٣٦]

وقد يعجب المرء لاستحضار صورة (ابي لهب) ازاء صورة المثنى وسعد والقعقاع في قصيدة (لبيك يا غضب) للشاعر نفسه:

هذي جيوش المؤمنيـ(م) ـن يا أبا لهب[٣٧]

ولكن العجب قد يخف حين نلاحظ ان الرمز وقع في قافية قصيدة عمودية فلعل حظه كان حظ الحارث بن هشام حين قعد على طريق القافية في ميمية حسان بن ثابت[38] ثم لنا ان نقيس على هذا الظن قول الشاعر نفسه:

بل كل بيت في العرا (م) ق يظل منكفيء الدلال
ان انت لم تطعموا (م) قدها عظام ابي رغال[39]

بيد انا ـ على الرغم من ترجيحنا الظن بان عمودية القصيدة هي منفذ تسلل هذين الرمزين الى موضع لا يليقان به ـ قد نلتمس العذر في قدرة كل منهما على توفير مدلولات العنجهية والخيانة وهي مدلولات ليست بعيدة عن طموح الصورة في القصيدتين فلعل ذلك هو سبب اسقاط مسألة الانتماء القومي في توظيفهما.

وكما كان للشخصيات القومية ان تحقق حضورها ضمن الرموز الرئيسة والهامشية فان المدن والشواخص التي اكتسبت مدلولاً تاريخياً على صعيد الحضارة او الجهاد ظلت مادة مهيأة لرفد التجربة بمضمونها الايحائي الغني بل إن المدينة وشواخصها تغدو هي الرمز المقاتل في قصيدة (مقاطع من المدخل السابع) لمعد الجبوري وفي اطار توظيف شعري أخاذ.

ـ لملم يا كورش غلمانك/ وادفعهم في جنح الليل/ فبين النهرين يصيخ الفرسان وتعلو حمحمة الخيل/ وبين النهرين تقيم مدائن سومر اعراس النصر/ تقوم الرقم الطين/ تقوم اللوحة/ والزقورة/ والاسوار/ كي لا تجفل في الدار المعمورة زنبقة/ وتفر مطوقة في الطاق/ لملم يا كورش غلمانك/ وادفعهم/ فالارض عراق[40].

انه حلم (الارض المقاتلة) وما دام (التاريخ) مقاتلاً ايضاً فليجتمع الرمزان في المدينة التاريخية، اما المسافة بين رمز التراث وارض الواقع فحسبها ان تتلاشى في استشراف القصيدة لهموم المقاتل العراقي.

ـ يقظان يغمض ناظريه/ يرى الحدود فيالقاً/ ويرى السيوف بيارقاً/ بين الخورنق والسدير/ بحضن بصرى والنقب[41].

ولنا بعد ذلك ان نرصد اسماء (سومر) و(بابل) و(اور) و(نينوى) و(دلمون) و(مكة) فضلاً عن (بغداد) بمدلولها التاريخي[42].

اما المعارك القومية التي حققت اسماؤها حضوراً متميزاً في قصائد الحقبة فـ(القادسية) و(ذو قار)[43] على ان ثمة اسماء اخرى وجدت طريقها لتستلهم روح النصر وحدها دون النظر الى مدى انطباق حرفية واقع الخصومة على الصعيد التاريخي، فمن هذا المنفذ ـ كما نرى ـ كان حضور وقعة عمورية مثلاً[44] اما

خارج اطار الرموز المكانية والزمانية المحددة فان التراث القومي وفر للشاعر ولقصيدة المعركة بوجه خاص مادة مهيأة من مناخ الصحراء وبطولات فرسانها وادوات فروسيتهم من سيوف ورماح وقسي وخيل وهم تقتحم المستحيل وتمنح الشاعر دفء الاطمئنان الى الجذور الضاربة في عمق تربة الاقتدار:

مازلت اتبعها واذكر عصبة	من اهلها موصولة ارحامها
والخيل وهي تجول في ميدانها	سباحة الاطراف حل زمامها
سباقة مضبورة ومسحة	وتخب يعلك عارضيه لجامها
ان احجمت يوماً يدمدم غاضباً	ليسوقها نحو اللقا اقدامها
واذا أحست - وهي وقدة هاجس -	طلبا تكر مزمجراً حمحامها
فرسانها ما طاطات هاما ولا	يوماً كبت في حومة اقدامها
هم يعرب قومي هم ودمي لهم	نذر وحق على النذور تمامها[45]

ويبدو ان علي الياسري ظل اكثر الشعراء ارتياداً لهذا النمط من الاستحضار التراثي متفعاً بشمولية زخمه التأثيري الذي لا يقتضي من المتلقي ثقافة تاريخية متخصصة قدر ما يقتضيه من الشاعر نفسه، فضلاً عن ان اعتماد الشاعر على قصيدة الشطرين كان منفذه الارحب الى هذا الاستحضار الذي قلما يستقيم لقصيدة الشعر الحر[46] ويقابل هذه الشمولية في الحس التراثي نمط متخصص من استحضار بعض الاحداث والقصص التاريخية التي قد لا تؤدي تأثيرها الا في وعي المتلقي الملم بتفاصيلها المودعة في الاسفار، ولهذا اضطر الشاعر كمال الحديثي الى ان يسلك مسلكاً غريباً عندما ادرك بعد منال قوله:

يمنع الوحش والجراد ويطوي	ملحم الجد وهوجاس هزيل

فأثبت في آخر القصيدة هامشاً روى فيه قصة مدلج بن سويد الطائي الذي دخل الجراد خباءه فلما طلبه القوم ليقتلوه ابى عليهم واقسم الا يعرض احد (لجاره) الا قتله فسمي (مجير الجراد)[47] ولا تفسير لالحاق الهامش بالقصيدة الا اعتراف الشاعر بالحاجز الثقافي الذي يقف بين شعره ووعي متلقيه.

ولعلنا نلمح الحاجز نفسه بين وعي المتلقي وقصيدة عبدالرزاق عبدالواحد التي اومأ فيها الى قصة مقتل بجير ابن اخي الحارث بن عباد البكري على يد مهلهل وكان الحارث يظن ان قتله سيشفي ثأر المهلهل ويطفىء نار حرب البسوس بين بكر وتغلب فلما سمع الخبر قال (نعم القتيل قتيل اصلح بين الحيين) فقالوا له: فان مهلهلاً قتله وهو يقول (بؤبشسع نعل كليب) فعند ذاك اضطر الى دخول الحرب التي كان قد اعتزلها وقال قصيدته المشهورة (قربا مربط النعامة مني .. القصيدة).

قال عبدالرزاق:

ـ تعالت الاصوات/ بجير مات/ بشسع نعل من كليب/ وقربت النعامة منك مربطها/ فقم ياموت/ قم يا موت قم يا موت[48].

ولعل هذا المقطع كان بحاجة الى هامش ايضاً لولا ان القصيدة كلها كانت استحضاراً لمناخ قصيدة الحارث بن عباد نفسه فكأن انغمار الشاعر في اجوائها التاريخية المتنامية قرب المتلقي من مضمونها العام فاغناه عن الهامش.

ويبدو ان الشاعر نفسه كان اكثر توفيقاً حين نقل قصة الفارس العربي الذي قطعت ساقه في معركة وظلت معلقة بجلدتها فاتكأ عليها حتى قطعها وواصل المعركة. فقد عمد الشاعر الى نقل الحدث دون شخصيته التاريخية ثم اسند بطولة الحدث الى شخصية مقاتل عراقي في ساحة المعركة:

ـ وكنا بشق ثلاثة مستوحدين/ جريح يحاول ان يتخلص من يده/ بعد ان ظل لاشيء يمسكها غير جلدة مرفقها/ كان يشتم/ لكنه ظل يطلق نيران رشاشه/ حين حاولت تضميده صاح بي غاضباً/ دع يدي/ ان خزان رشاشتي فارغ/ فأعني على ملئه[49].

ويبدو ان هذا النمط ادخل في فنية توظيف الحدث التاريخي، وقد مارسه الشاعر في اكثر من نموذج كما سنرى كما ان محمد جميل شلش استطاع ان يوظف بعض ما تداولته الاسفار من اخبار الامة القديمة توظيفاً اقترب به من روح السرد التاريخي في قوله:

يــا أمــة مــن قبــل الــف جهــالــة	صــدعت بمعجزة البيــان عجائبــا
كــانــت نبــوءتهــا ولادة مــبــدع	يهب الــرجال المبــدعين مــواهبــا
كــانت اذا احتفلت بمــولــد شــاعــر	تــاهت على الــدنيا هــدى ومنــاقبــا[50]

وواضح انه يومىء الى ما نقله ابن رشيق في (العمدة) من خبر احتفال العرب اذا ولد لهم غلام او نتجت فرس او نبغ شاعر، بيد ان المتلقي لا يبدو بحاجة الى الالمام بنص ابن رشيق ليستحضر المناخ التراثي الذي وفرته الابيات بذاتها فأغنت عن الثقافة المتخصصة.

وحيث تتمخض الظروف المتجددة للمعركة عن مواقف عربية مرفوضة ومنطلقات مناقضة لابسط مبادىء الانتماء القومي يكون على الشاعر ان يتصدى الى معالجتها ضمن اطار منظوره الى الاحداث فيكون للتراث ان يهيىء روافد مادة زاخرة برموز البطولة الجريحة والمطلة على واقع مهان، فحيث يعمد عبدالامير معلة الى التعبير عن المرارة التي يخلفها موقف النظام السوري من الحرب يفتح أفق التجربة لاستقبال رمزين تاريخيين يمثلان شموخ البطولة التاريخية في ارض الشام هما سيف الدولة وصلاح الدين ليوازن بين واقع مؤلم وتاريخ متألق:

مــدوا يــدا لــلعــاثــريــن مــنى	واسترخصوا الشرف الــذي سلبــوا
شــرف لهــم اذ اســرفــوا شــرف	ان المــجــوس بــدارهــم لــعبــوا

* * *

وبـأن دار الـفـتـح قـد فـتـحـت | فـالـفـتـح مـهـمـوم ومـكـتـئـب
وبـأن هـذا الـعـهـد ظـلـمـتـهـا | وبـأن سـيـف الـدولـة الحـرب
وبـأن صـلاح الـديـن راقـدة | مـنـه المـدى والخـيـل والارب
لا بـأس يـا دار الـفـتـوح فـقـد | يمضي الـزمـان وتـأفـل الحجب[51]

وتتباين مسالك الشعراء في معالجة التجربة نفسها ويبقى نسغ التراث القومي حاضراً في اغلب النماذج، وذلك منطق يفرضه واقع الوشيجة القومية التي لا سبيل للعربي الى مخاطبة الضمير العربي الا من خلال مضامينها الراسخة في الدم وفي الاحساس الغامر بوحدة الانتماء[52].

وقد تجد رموز التراث القومي طريقها الى عالم القصيدة خارج اطار نتاج المعركة في مقاطع استحضار وجداني صرف يمليه مناخ القصيدة او طبيعة تجربتها الآنية، ولعل اغنى الدواوين بهذا النمط من التأمل لمواقع الجزيرة العربية ومعاهدها التي شهدت بواكير خطى المسيرة العربية الاسلامية ديوان (المزاهر) لنعمان ماهر الكنعاني الذي اتاحت له زيارته الديار المقدسة ان يستعيد ذكريات الامس العريق ليرسم اصداءها في نفسه مترسماً طريقة الشريف الرضي في حجازياته، بل انه ليؤكد هذا بأن يسمي واحدة من قصائده (الحجازية)[53].

ان الصورة العامة التي بوسعنا ان نتبين ملامحها من استقرائنا لمفردات الموروث القومي في القصيدة العراقية الحديثة تؤكد حضور تفاصيل الحلقات المشرقة من التاريخ العربي في وعي الشاعر والمتلقي على السواء، على اننا نستطيع ان نتبين ايضاً ان هذا التشبث بالرمز القومي لم يمثل انكفاء ولا سلفية وانما كان له ان يمنح الصيغة الشعرية بعدها الفكري المؤثر في وعي المتلقي من خلال توظيف معاصر قد يشهد حالات اخفاق نادرة ولكنه يبقى مؤهلاً لرفد معاصرته بمقوماتها الطبيعية التي ان كنا لم نعرض لتأملها التزاماً بحدود البحث فاننا قادرون على الالمام بسماتها الواضحة حتى في هذه النماذج التي غدا الموروث نسغاً خفياً او ظاهراً في بنيتها الفكرية، فقد ظلت هموم العصر ومشكلاته محور التجربة كما ظلت المادة التراثية أداة لا يعني الشاعر من حضورها الا مدلولها الانساني المتجدد، وتلك حقيقة قد تمنحنا فرصة القول ان بعض النماذج المتقدمة استطاعت ان تهيء للمعطى التراثي فرصة التأقلم في اجواء العصر وتمنحه قدرة استيعاب معاناته والتعبير عنها من خلال استدرار جوهره الانساني وقدرة هذا الجوهر على تجاوز قسر حدود الزمان والمكان.

٢ ــ موروث التاريخ الديني :

قد يبدو الفصل الحاسم بين موروث التاريخ القومي وموروث التاريخ الديني أمراً متعذراً وشاقاً في تأمل تاريخ اية امة، ذلك ان الموروث الديني لا بد ان يكتسب صبغته القومية ما دامت احداث ظهوره

وانتشاره واستقراره مشترطة بجهد المجموعة الانسانية التي تحمل لواءه فتكون عنصراً منفعلاً به وفاعلاً فيه في الوقت نفسه ومن هنا يكتسب التراث الديني صبغته القومية ويكتسب التراث القومي للامة التي اضطلعت به صبغته الدينية فيكون تاريخه تأريخها وتاريخها تأريخه.

ولا تصدق هذه الحقيقة بتفاصيلها الدقيقة كما تصدق على التاريخ العربي الاسلامي، فاذا شئنا التوسع قليلاً صح لنا القول ان الرسالات التوحيدية التي سبق في ارادة الله ان تكون الارض العربية مهادها سجلت تأريخها في اطار التاريخ العربي فاسترفدت منه فاعلية قيمه منحته في الوقت نفسه فاعلية تعاليمها الكريمة فأفردت له موقعه المتميز في مسيرة التاريخ الانساني.

ونحن اذ نضع هذه الحقيقة نصب اعيننا يكون علينا ان نعترف بان عدداً كبيراً من الشخصيات والاحداث والمعارك والمواضع والمدن والشواخص التي تحدثنا عن حضورها رموزاً او مادة شعرية في دراستنا لموروث التاريخ القومي مما يمكن ان يدرج في اطار موروث التاريخ الديني بشكل طبيعي، ولا نريد ان نؤشر نماذج بأعيانها لان ذلك مما لا يخفى على من لديه ادنى نظر في التاريخ العربي الاسلامي.

ولقد استوعب الشاعر العراقي هذه الحقيقة استيعاباً صح له معه هذا المزج العفوي بين رموز العروبة ورموز الاسلام في عدد لا يحصىٰ من النماذج لعل اوضحها (حجازيات) نعمان ماهر الكنعاني التي اشرنا الى انه قالها في سفره الى الحج فانثال فيها وحي الصحراء مقترناً بوحي الهدى السماوي الكريم:

هي هـذه الصحراء يـا احـلامي ... فـاسمعي صـوت هـاتف الالهـام
الـسراب اللمـاع يـغمـر عيـني ... بـسـنى فـاتـن الـرؤى بـسـام
وفـسـاح الأفـاق تمـلأ نـفـسـي ... بهـوى مـبهـم المشـاعـر سـام
يـا مـنى خـافـقي وهمس يـقـيـني ... انـتـما نـحـو زمـزم والمـقـام
أرج أم سـنى تـعـالـيـت ربي ... ومـن الـرمـل أقبـلا والـغمـام[٤]

ويختصر علي الياسري الشوط الطويل في ضربة شعرية موفقة يجمع فيها بين مجد الانتماء ومجد الرسالة:

ـ قومي هم/ من رملهم عرف النقاء شميعه/ وبهم سرت تلك الرسالة في البشر[٥]. اما محمد جميل شلش فانه ينتفع بعمودية القصيدة ليقدم الصورة نفسها ولكن في اطار تنظيري صرف:

ان العـروبـة والاسـلام مـذ وجـدا ... قـطبـان يعضـد ذا هـذا ويعتضـد[٦]

من هنا اذن كان يصح لمادة هذا المبحث ان تنضوي تحت عنوان المبحث السابق، فهي تنتمي اليها وتمت لها باكثر وشيجة، بيد اننا آثرنا ان نفردها واضعين نصب اعيننا واحداً من أمرين او كليهما معاً، اولهما طغيان الروح الديني للمفردة التراثية طغياناً تتراجع معه السمة القومية التي يمكن استخلاصها منها،

وثانيها طبيعة توظيف الشاعر للمفردة في تجربته وارتكازه على مدلولها الروحي ارتكازاً لا يدع منفذاً للنظر الواضح في زخمها القومي .

لقد كان لبعض هذه المفردات ان تمنح بعض تجارب القناع الزخم المدلول المستفاد من تاريخها الديني ، ولعل قصيدة (الحر الرياحي) لعبدالرزاق عبدالواحد قائمة في جانب رئيس منها على الانتفاع بهذا المدلول وان كان الزخم القومي هو الرافد الاوضح في بنيتها الفكرية . على ان شكر حاجم الصالحي اقام قصيدته (معك الرب) على اساس استحضار مدلولات الهجرة النبوية لتوفير زخم الطموح الى مثالية المعاناة في التضحية من أجل العقيدة ، وذلك ما حاول ان يستدره من شخصية (أريقب) بطل القصيدة :

ـ وطن في القلب وفي العينين/ وفي عتمات الليل اراه نبياً/ ينهض في الناس/ يلقي حجراً سجيلاً/ فوق رؤوس الغرثىٰ/ ويبارك صولة احفاد العرب الاولى/ بوركت اريقب/ كل فيافي مكة سالكة/ والدرب الى غار حراء آمنة الا من بضع فؤوس/ ورماح/ وعلوج/ تحتطب النور/ واغصان الزيتون .

ـ الله أريقب/ من هذا الوجع المر/ من جسد انهكه السير/ وراء قوافل احلام الرأس/ بالله عليك/ سر وتوكل/ ان الموعودين معاً/ الله أريقب ان الربذة تاريخ/ وصحائف فاضت بالنور/ فتجاسر واحرث مافيها/ وبأسرار لياليها/ يمم وجهك/ شطر الوطن الآمن/ تأمن . . تأمن . . . . تأمن[٥٧] .

وعلى الرغم من توفر المستلزمات الاساسية لقصيدة القناع فان الشاعر آثر المجرى الغنائي الصرف فكان صوته هو الشاخص الاساس في تحريك البطل ورسم التفاصيل المتنامية للحدث الشعري .

وتكاد قصيدة (الرقيم الاخير) ليونس ناصر عبود لا تخرج عن هذا النمط الغنائي على الرغم من توظيفها قصة نوح (ع) في اغلب مقاطعها التي تأرجحت بين توفير اجواء موروث التاريخ الديني واجواء المعاناة المعاصرة[٥٨] .

وكما كان للشعراء ان يستحضروا زخم البطولة في توظيف شخصيات التاريخ القومي في قصائد القناع والمقاطع الرمزية من القصائد الغنائية ، فقد كان لشخصيات التاريخ الديني ان تمنح الاداء زخمه الروحي المطلوب في بعض مراحل البناء الشعري . وقد لا يخرج الامر عن حدود استحضار الرمز الديني استحضاراً مباشراً ينتهي بالصيغة الى ما يمكن ان يقع في اطار التشبيه او الاستعارة او المجاز لا سيما في الشعر العمودي :

نبشر بالبعث الكبير رسالة ... نشم بها عطر النبوة هاديا

ونبتدر الدنيا بصوت (محمد) ... وسيف (علي) نجتليها مباديا[٥٩]

بيد ان تجارب اخرى استحضرت الرمز الديني من خلال توظيف شعري يحيل مدلوله جزءاً حياً من نسيج القصيدة وبنائها الداخلي ، ولعل أغنى النماذج توظيفاً للرموز التراثية بمدلولها الروحي قصيدة

(الصور) لعبدالرزاق عبدالواحد التي قال فيها:

– احمل جنتي والنار/ مليئاً بالنبوءة جئت/ كل ملامحي تنضح/ ذهلت/ فلا صلاة/ لا مؤذن قام/ لا محراب.

– رأيت بلالاً الحبشي منكفئاً على الابواب/ سرت تنوشني الاحجار/ مسيحاً كل باب عندها اذبح/ حسيناً كنت مثلي امس/ مثلي كل يوم آت..

– لمحت اطبر في جرحي/ وكان محمد والسيف/ يسبقني/ وكان محمد القرآن/ يلمع فوقنا كغمامة بيضاء.

– انت الذي تغوص في خاصرتي/ تقلعها/ انجرد لهؤلاء/ هل تبصر رأس ابن ابي طالب/ خاصرتي غمدك حتى تراه/ من قال اني مصعب/ فليتقدم حاسراً/ يستل نصلاً من جبيني ثم يستشهد[٦٠].

وعلى الرغم من تداخل الرمز المسيحي والرمز الاسلامي فان القصيدة برمتها أقرب ما تكون الى توظيف تاريخ الاسلام المبكر توظيفاً يهيء منه قناعاً للزمن المعاصر، وهو نمط تداوله الشعراء واشرنا الى نموذج منه في قصيدة معد الجبوري (تحولات هانىء الشيباني) في دراستنا لاطار موروث لتاريخنا القومي وقد يكتفي الشاعر بمقطع درامي يقترب فيه من نمط القناع، ان القصيدة الغنائية ليوفر من خلاله زخم القناعة الروحية او ليسمو بالاداء الى حالة من التجلي المتسامي الذي لا يوفره الا استحضار الرمز الروحي، وذلك ما عمد اليه محمد جميل شلش في المقطع العاشر والاخير من مقاطع قصيدته (يوميات زوجة مقاتل):

– بين ضباب الصحو والمنام/ كلمني شيخ وقور اسمر ممشوق/ قال: أنا الفاروق/ وضمني اليه بابتسامة/ وبعد ان قلدني حسامه/ قبل رأسي ومضى/ وقال يا بنتي مع السلامة/ قال اقرئي/ مخلفاً وريقة وراسماً علامة/ قال اكتبي (حذار ياتموز)/ فليس كل طائر حمامة/ حذار من غدر أبي لؤلؤة فيروز/ فاليد ذات اليد/ والحقد ذات الحقد/ والخنجر المسموم تحت جبة الامامة[٦١].

وعلى الرغم من الاضطراب الادائي واللغوي فان المقطع استطاع ان يوفر مستلزمات الاداء الدرامي ويبلغ بالقصيدة الى ما طمح اليه الشاعر من استدرار التعاطف النفسي والروحي مع بطلة القصيدة مستفيداً من حيوية الاداء الدرامي في هذا المقطع وفي مقاطع اخرى سبقته في اطار قصيدة طغى عليها الاداء الغنائي.

وكما كان للشخصيات الاسلامية ان تؤدي زخم حضورها فان المعارك الاسلامية أدت الزخم نفسه ولكن الامر اقتصر على استذكار اسمائها او توظيفها توظيفاً مباشراً في قصائد غنائية صرف[٦٢] ومن خلال اداء متأرجح بين غنائية الطرح ودرامية الحوار وقسوة التجربة النفسية يوظف يوسف الصائغ قصة العجوز التي سمعها الخليفة عمر بن الخطاب (رض) وهي تسكت صبية جياعاً وتغلي لهم الماء تعللهم به من الجوع فكان للخليفة معها ما كان مما ترويه القصة التي حفظها الموروث الديني وتداولها الناس حتى غدت اشبه بالموروث الشعبي.

ـ اخبز بالحقد لاهل الجنة ارغفة من ذهب/ . . . يا اهل الجنة ماذا يأكل اطفال البصرة حين يجوعون/ وبم من قدر تغلي فيه الماء عجوز/ وتمني جوع فراخ زغب/ رويداً . . . رويـدا/ بني قليلاً/ سينضج في القدر ما تأكلون(٦٣).

ويبقى يوسف الصائغ حريصاً في هذا النمط من توظيف الموروث على اختيار الصور والاحداث التي لا يقف بينها وبين وعي متلقيه حاجز ثقافي متخصص، ومن هذا المنطلق نرى ان ننظر الى توظيفه أجزاء من سيرة المسيح (ع)، فهو يصر على ان يقرن (صياح الديك) بغياب الرؤيا او استدعاء الاموات الى المثوى ثلاث مرات في قصيدته (انتظريني عند تخوم البحر)(٦٤) مشيراً ـ وبوعي مقصود ـ الى قصة العشاء الاخير التي ورد فيها ان المسيح (ع) قال لتلاميذه ان احدهم سيشي به قبل ان يصيح الديك ثلاثاً وكان يهوذا الاسخريوطي ـ احد تلاميذه ـ قد دل عليه وسلمه قبل ان يصيح الديك صيحته الثالثة.

ومن التراث المسيحي ايضاً يستعير عبدالاله الصائغ صورة القديس (كوركيس) وهو يطعن التنين دون ان يومىء الى تفاصيل القصة نفسها، فكأنه لم يطمح الى اكثر من استحضار صورة الصراع في مقطع كانت معاناته فيه منبثقة من مرارة الاحساس بعلاقة يائسة مع المرأة.

ـ طبعت فوق نهدها الايسر شوق قبلة/ رسمت تحت ظهرها سوطاً حجازياً/ لثمت عقـين/ انت؟ . . . همست يائساً/ لست أنا لست انا/ عـلى الجدار لـوحة لفـارس يلكز رمحاً بين عيني كـائن غريب(٦٥).

وكما استعار عبدالرزاق عبدالواحد احداث قصة الفارس العربي الذي قطعت ساقه ليمنح بطولتها لمقاتل عراقي كان شريكه في خندق القتال فانه استعار من السيرة النبوية قصة المقاتل المسلم عمير بن الحمام الذي سمع رسول الله (ص) يحرض على القتال ويعد من يستشهد بالجنة وكان في يده تمرات يأكلها فما كان منه الا ان قال: بخ . . بخ . . افما بيني وبين الجنة الا ان يقتلني هؤلاء؟ ورمى التمرات من يده وقاتل حتى استشهد.

ولكن عبدالرزاق لم يستعر الحدث ليمنحه مقاتلاً بعينه هذه المرة ولم يعن باستيفاء التفاصيل وانما وظف اطار الحدث العام واومأ الى طابعه الروحي بايماء لعله كان مقصوداً لاستحضار الظرف التاريخي في مجرى اداء غنائي يقترب من الروح الخطابية:

ـ نحن قوم برانا زمان الرسالات/ يلقي اطيفالنا فردة التمر من يـدهم/ وهي بلغتهم عندمـا يسمعون الصريخ/ ويركب راكبهم مهره/ دون سرج/ ليستقبل الله/ ما بين عينيه شيء/ سوى الموت والحق/ والآخرة(٦٦).

ويعمد عدد من الشعراء الى توظيف القصص القرآني في اطار استحضار مدلولها الديني وضخ تأثيره الروحي في البنية الفكرية للقصيدة على الرغم من اعتماد التوظيف على الصـورة الجزئيـة الموحيـة من القصة، ففي قصيدة (اعترافات مالك بن الريب) ليوسف الصائغ تؤدي خلاصة القصة القرآنية وبعض

الفاظها مهمة التعبير عن الحرمان الموجع للنفس وهي تواجه رغباتها المحرمة.

ـ خذني الآن اذن/ مغترباً/ غربة يوسف في الجب/ وفي السجن/ واذ تدعوه امرأة في قصر الحاكم/ لكن/ يا يوسف اعرض عن هذا/ ها أنذا اعرض/ صار السيف رغيفي/ والمقتل بين الكرم ومعصرتي[٦٧].

وتتباين منافذ الشعراء الى النص القرآني، فثمة مقاطع اعتمدت على استلهام نصوصه الكريمة دون التقيد بحرفيتها مع حرصها على توفير المؤشرات اليها.

ـ انت الذي سفحت لك الانهار آيتها/ بلاد اورثتنا سحرها نذراً لباب الله/ يحمي نخلها وغلالها/ لا رعب يأتيها ولا خوف عليها/ اطلق لها الانشاد من نوح المزامير الغوية/ للذي خلق الخلائق ثم علمها الكتابة[٦٨].

وثمة مقاطع انتفعت باسلوب الاداء القرآني دون مضمونه الفكري كالمقطع الاخير من (عروس مندلي) ليوسف الصائغ الذي استعار هذا المجرى الصريح الايماء الى الاسلوب القرآني.

ـ وسلام عليك/ سلام الفراتين/ يوم ولدت/ ويوم انتصرت/ ويوم ستولد ثانية من مخاض السلام[٦٩] على ان الامر قد لا يعدو في بعض المقاطع الشعرية حدود اقتباس النص القرآني حرفياً[٧٠] او بتحوير بسيط[٧١].

وعلى الرغم من ندرة توظيف الحديث النبوي الشريف فاننا قد نفوز بنماذج لم تعن بحرفية النص قدر عنايتها باستلهام ما يحقق للقصيدة فاعلية التأثير الايحائي، ومن هذا المدخل ينبغي لنا ان نتأمل مقطع عبدالرزاق عبدالواحد الذي اقامه على استلهام رموز دينية متعددة ثم اقام عقدة الحدث الشعري فيه على نص حديث نبوي شريف:

هنا ساحة مات فيها علي ومات الحسين/ وهي ملغومة بالشهادة/ ليس يدخلها غير من وشم الموت جبهته والنبوة منذ الولادة/ وهنا ساحة بين بين/ كل من دخل الآن دار ابي لهب فهو آمن/ فابو لهب خارج الساحتين[٧٢].

وواضح انه استبدل (ابا لهب) بـ (ابي سفيان) من نص الحديث الشريف، وذلك (تصرف) لا نرى ان نتسرع فنعزوه الى موافقة الوزن قدر ما ينبغي ان نرى فيه حرصاً على توظيف مدلول صورة الشر والعنجهية المستفادة من رمز ابي لهب الذي رأينا الشاعر نفسه يجعله رمزاً بديلاً للعدوان الفارسي في قصيدة اشرنا اليها آنفاً، على اننا نرى ان في التصرف بحرفية النص القرآني والحديث النبوي ما فيه من خرق لحرمة لا وجه لخرقها حتى تحت غطاء المسوغ الشعري.

وثمة توظيف لفقرات من خطبة ابي بكر الصديق (رض) يوم وفاة الرسول (ص) اتجه به عبدالرزاق عبدالواحد الى مجرى ادائي اقترب فيه اقتراباً شديداً من قصيدة القناع في مقطع من قصيدة غنائية.

ـ ألا من كان يعبد/ لا تقل شيئاً/ الا من كان يعبد/ ليت هذا الصوت يسكت/ ليتني ارتد نسياً

نعصف الصحراء في جسدي/ انهمرت/ نزفت/ دار الكون بي/ من كان يعبد/ غامت الاصداء في رأسي/ فإن محمداً قد مات/ ان محمداً قد مات/ وانكفأت يدي فهويت[٧٣].

ويدخل في اطار توظيف النصوص الاسلامية ما عمد اليه عبدالمنعم حمندي في تقديم قصيدته (وقفات) بنص لابي ذر الغفاري، وقصيدته (أكون حجراً) بنص لعلي بن ابي طالب، وقصيدته (ازاء البحر) بنص للشبلي.... الخ[٧٤] ولكن هذا النمط من التوظيف لا يدخل في اطار البنية الشعرية قدر ما يدخل في اطار تهيئة مناخها التأثيري المطلوب وذلك ما نظن خزعل الماجدي قصد اليه حين سمى ديواناً له بـ(اناشيد اسرافيل)[٧٥].

وقد تستدر المناسبات الدينية او زيارة الاماكن المقدسة قصائد يعتمد الاداء فيها على استعراض تاريخ الاسلام او تأمل احداثه وشخصياته واستلهام مدلولات فاعليتها التاريخية او الروحية في البناء الشعري ولكن هذا النمط من التعامل مع الموروث الديني لا يخرج عن اطار الاداء الموضوعي الصرف وان لم تخل بعض المقاطع من موازنة مؤلمة بين شموخ الماضي وتردي الحاضر حيناً ومن موازنة طامحة الى ان يضاهي الحاضر الماضي ويستمد زخم خطى الاحفاد اقتداره من زخم خطى الاجداد[٧٦].

لقد ظل للموروث الديني بصماته الواضحة على أديم قصائد الحقبة ومضامينها على الرغم من تداخل مفرداته مع مفردات الموروث القومي تداخلاً سحب الكثير من رموزه الى المحور الآخر من خلال عفوية ارتباط التاريخ الاسلامي بالتاريخ العربي.

وليس من ريب في ان هذه الحصيلة الدينية ـ وبمدلولها الروحي الصرف ـ قد ادت مهمتها التأثيرية فيما أشرنا اليه من نماذج مختارة من حصيلة ضخمة لا سيما في اجواء المعركة التي استخدم فيها العدو سلاح البرقع الديني فكان لقصائد الحرب ان تؤول الى هذا المنحى لتجلو الحقيقة من خلال منطق التاريخ وتمارس حقها في تأصيل هذا الارتباط الخالد بين العروبة والاسلام.

اما خارج اطار شعر المعركة فقد كان للقصيدة ان تستعين بالزخم الروحي الراسخ لمفردات الموروث الديني وقيمه الانسانية الخالدة لتواجه مشكلات العصر ومداخلاته بحصيلتها من جوهره النقي وتوظيف رموزه في مضامينها بوعي عصري، ثم لا يخلو الامر بعد ذلك كله من أثر الطموح الى استرفاد نقاء لغة النصوص الدينية وتماسك بنيتها الادائية وجزالة مجاريها التعبيرية في اطار الشعر الذي طالما آل الى هذا المعين الثر فاسترفد نسغ اروع نماذجه القديمة والمعاصرة على السواء.

٣ ـ موروث التاريخ الفني والفكري:

لا يستغني الشاعر في كل زمان وكل مكان عن ثقافة فنية تصقل الموهبة وتعين على التجديد، وقديماً تنبه النقاد العرب الى ان الشاعر لا يستغني عن رواية اشعار الماضين واخبارها واستظهارها لتكون معيناً له يسترفد منه النمط وينطلق من حدوده الى الآفاق الطامحة لنتاجه، بل ان بعضهم ذهب الى ان الشاعر لا

يحتل موضعه في الطبقة الاولى الا اذا كان من رواة الشعر، قال الجاحظ: «والشعراء عندهم اربع طبقات: فأولهم الفحل الخنذيذ، وهو التام، قال الاصمعي، قال رؤبة: الفحولة هم الرواة، ودون الفحل الخنذيذ الشاعر المفلق ودون ذلك الشاعر فقط والرابع الشعرور»[٧٧].

ولعل سندهم في ذلك ان فحول شعراء مرحلة التأسيس من الجاهليين كانوا انفسهم رواة لاشعار اسلافهم. وفي اطار التنظير ذهب النقاد الى ان من ادوات الشاعر: «الوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه في كل فن قالته العرب فيه، وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وامثالها والسنن المستدلة منها وتعريفها وتصريحها واطنابها وتقصيرها واطالتها وايجازها ولطفها وخلابتها وعذوبة الفاظها وجزالة معانيها وحسن مباديها وايفاء كل معنى حظه من العبارة والباسه ما يشاكله من الالفاظ، حتى يبرز في أحسن زي وأبهى صورة»[٧٨].

اما خارج هذا الاطار التوجيهي، فقد حرص القدامى على رسم الصيغة المثلى لثقافة الشاعر وحدودها وروافدها حتى قال الجرجاني: «ان الشعر علم من علوم العربية يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ثم تكون الدربة مادة له وقوة لكل واحد من اسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الاحسان»[٧٩].

فان كانت ثقافة الشاعر القديم تستمد اهم مقوماتها من هذا الارث الذي خلفه اسلافه حتى عصره فأن ثقافة الشاعر الحديث تستمد مقوماتها من روافد اوسع حصيلة وأشد تعقيداً، فثمة روافد الثقافة الانسانية المعاصرة التي لا وجه للانقطاع عنها بحجة الخصوصية القومية، وثمة روافد الثقافة القومية الضخمة التي لا وجه للاعراض عنها بحجة شمول المعاصرة. أليس من حقنا بعد هذا ان نعلن تسليمنا بهذا الذي قرره (لانسون) حين قال: «فاكثر الكتاب اصالة هو ـ الى حد بعيد ـ راسب من الاجيال السابقة وبؤرة للتيارات المعاصرة وثلاثة ارباعه من غير ذاته»[٨٠].

وعلى الرغم من قيام الفصل بين (التراث) و(المعاصرة) على اساس من النظر الى عنصر الزمان في المدلول التاريخي فان من حقنا ان نسقط هذا العنصر عند نظرتنا الى بعض جوانب (المضمون) الثقافي في الاقل فنذهب الى ان كل ما يمتلك قدرة متجددة على استيعاب المعاناة الانسانية والتعبير عنها وتقديم الصيغ المثلى للتعامل معها هو مادة معاصرة بغض النظر عن المرحلة الزمانية التي حقق حضوره فيها، ولهذا فليس ثمة وجه للقول بأن استلهام الموروث الفني والثقافي او العودة اليه نمط من (السلفية) او الانسحاق تحت ضغط روح تقديس الماضي لا سيما اذا قامت عملية الاستلهام على اساس من فاعلية وعي معاصر يستثمر من الموروث ما يستوعب روح العصر ويهيء لانطلاق نحو اضافة او تجديد[٨١].

وبهذا التصور ينبغي لنا النظر الى استرفاد نتاج الثقافة الانسانية المعاصرة وتوظيف ما هو انساني خالد من مضامينها، ولكن هذا الجانب مما لا يقع في اطار الحدود المرسومة لهذه الدراسة.

لقد كان لفورة التجديد في النمط الشعري التي ارساها السياب والملائكة والبياتي أثر بالغ في ظهور

نماذج اوغلت في خرق الحدود التقليدية للشكل الشعري القديم فاذا اضفنا الى ذلك عوامل الانكسار النفسي الذي احدثته نكبة ١٩٤٨ وتردي الاوضاع العربية بعدها تردياً توجته نكسة حزيران ١٩٦٧ كان لنا ان ندرك اسرار النقمة على سلفية التشبث بالتراث الذي لم يعد يقوى على مطاولة منجزات العصر وتفجره الحضاري .

ـ سفن الفضاء تعود من رحلاتها/ عبر الفراغ الموحش الابدي/ والضوء البعيد/ ينهل من نجم يموت/ وكواكب اخرى تموت/ وضوؤها ما زال في سفر الينا عبر آلاف السنين/ وكائنات لا ترى بالعين تولد من جديد/ ونحن ما زلنا على صهوات خيل الريح موتى هامدين/ عمياً نزيد ونستزيد/ ونموت في (حتى)/ وفي انساب خيل الفاتحين[٨٢].

ويبدو ان هذا النمط من التضاؤل امام منجزات العصر العلمية والسخط على تقديس حرفية الموروث قد استهوى كثيراً من الشعراء العرب في الخمسينات والستينات لا سيما الشاعر نزار قباني الذي يكاد لا يخلي قصيدة سياسية له من هذا الانبهار والتمرد الساخط.

اما على الصعيد الفني فان لنا ان نواجه الامر من زاوية اخرى لنرى أنّ مفردات الموروث الفني والفكري العربي ظلت تحقق حضورها بغزارة وعفوية متناهيتين حتى في النماذج (المنبهرة الساخطة) وعلى الرغم من اغراء هذا الجديد المتدفق في ساحة الثقافة الادبية، وتلك حقيقة ادركها الشعراء انفسهم وحرصوا على ترسيخها في نتاجهم، بل ان محمد آل ياسين نحا منحى التنظير النقدي في موازنته بين الجديد والقديم في قوله :

جيل الثقافات اطيافاً يجمعها	كما يجمعها في مقلة رمد
ظللت في مهمه تعيا بواحدة	والجهد لولا رفيف من سنى بدد
في كل يوم جديد وافد فإذا	مللته فجديد غيره يفد
أخاف من تخمة المبطان خالطها	حتى تقيا فكلا صار يفتقد
لا اكتمنك في مستحدث عطر	فخر وكل بديع منه يعتمد
وربما كان في بعض الجديد غنى	عن كل ما رصف الماضون او نضدوا
فارجع الى الجنة الخضراء يسم بها	زاد لرحلتك الكبرى ومبترد
ولاقح الفكر ماضيه بحاضره	يزهو كما تتمنى حسنه الولد[٨٣]

ونحن لا نريد ان نخوض في تأمل مدى (عقلانية) مثل هذه الدعوة لان واقع النتاج الشعري ظل يحقق المعادلة عفواً ودون افتعال، فحيث وجدت مشكلات العصر ومداخلاته الفكرية والاجتماعية والسياسية طريقها الى النتاج الشعري من خلال انتماء الشاعر الزماني الى ارضيتها فان الموروث القومي ظل يحقق حضوره في فكره وفي نتاجه بطريقة واعية او غير واعية . فان كان ما أشرنا اليه في المبحثين السابقين

يمثل جانبا من حضور الموروث القومي في المضمون الفكري للقصيدة فان لنا ان نؤشر منافذ حضور الموروث الفكري والفني في البنية الشعرية وامتداده الى شكلها الادائي حيناً ومضمونها الفكري حيناً آخر.

أما على صعيد الشكل الادائي فان الاوزان العربية القديمة التي رصدها الخليل بن احمد الفراهيدي ظلت عماد القصيدة في شكليها الحر وذي الشطرين، فاذا شئنا ان نكون اكثر دقة قلنا ان نظام (التفعيلة) لم يشهد أية محاولة تجديد، اما الجديد الاساسي في الشعر الحر فانه لا يخرج عن واحد من ثلاثة توجهات هي: التصرف بعدد تفعيلات الوحدة الشعرية، والجمع بين اكثر من بحر في القصيدة الواحدة والتناوب بينها، والتأرجح بين نظام الشطرين والشعر الحر والتنويع في القصيدة الواحدة[٨١] ونحن لا نرى في جملة هذه المحاولات خروجاً اساسياً على موسيقى الشعر العربي قدر ما نرى فيها استدراراً لفاعليتها واستثماراً لقدرتها على التطور والتجدد.

ولا يخرج نتاج مرحلة السبعينات والثمانينات عن اطار هذه المحاولات التي ارساها رواد التجديد في الخمسينات بيد أنّ لنا ان نلاحظ ان المعركة ومناسباتها الجماهيرية بوجه خاص استدرت نماذج اعزر من شعر الشطرين حتى في نتاج شعراء كادوا ينفضون ايديهم منه، فعبدالرزاق عبدالواحد مثلاً يجمع في ديوانه (في لهيب القادسية) عشرين قصيدة طويلة جاءت ست منها فقط قصائد حرة بينما قامت الاربع عشرة الاخرى على نظام الشطرين فضلاً عن ست عشرة ارجوزة وزعها بين القصائد تحت عنوان واحد متكرر هو (رجز في المعركة) وهي ظاهرة اخرى تمخضت عنها الاجواء الساخنة للمعركة واقتدى الشعراء فيها بالفرسان من الاجداد الذين روت الاسفار ما ارتجزوه وهم يستقبلون ساحات المعارك. ولنا ان نلاحظ بعد ذلك ان هذا النمط الشعري لا يتدفق الا في الايام الساخنة من الحرب فيجد طريقه الى وسائل النشر اليومية ثم لا يجد موضعه في الدواوين الا في حالة نادرة.

وقد انتفع عدد من شعراء الحقبة بنمط التناوب بين الشعر الحر وشعر الشطرين فاقاموا عدداً من نماذجهم على اساس من توظيفه في نتاجهم ولعل اشد الشعراء ولوعاً بالتناوب هو الشاعر علي الياسري[٨٦].

وكما عمد رواد الشعر الى البحور الصافية والاحادية التفعيلة فلم يقتربوا من سواها الا في محاولات متأخرة للسياب[٨٧] فان الامر ظل مطرداً في نتاج الحقبة من الشعر الحر الذي غلب (الخبب) و(المتدارك) و(المتقارب) على نماذجه غلبة طاغية حتى كادت بعض الدواوين لا تخرج عنها الا نادراً[٨٨].

على اننا لا نعدم محاولات تطويع بحور لم يسبق الى تطويعها لقصيدة الشعر الحر، فثمة محاولة زاهر الجيزاني لتطويع البحر الطويل[٨٩] ومحاولة عبدالمنعم حمندي لتطويع المجتث[٩٠] ولا نرى في مثل هذه المحاولات الا جهداً طامحاً الى منح قسط اكبر من الموروث الموسيقي قدرة امتداد معاصر وان كنا لا نستبعد ان المحاولة قائمة في اصلها على رغبة في اظهار القدرة الشخصية على ممارسة مهارة متفردة.

ومن الظواهر الايقاعية التي نظر فيها الشعراء الى الموروث الفني ظاهرة ترصيع البيت بما يشبه القافية

الداخلية (السجع) لمنح موسيقاه رنيناً متجدداً، وواضح ان شعر الشطرين هو ميدان الظاهرة الاساس.

قـومي هم سعـة الفضـا ولـظى الغضـا حسم القضـا نفـح الـرضـا انسـامهـا[١٠١]

وكما عمد الشعراء العرب قديماً الى تكرار اسماء او افعال او عبارات في ابيات متتالية من قصائدهم لاسباب اكثر النقاد والبلاغيون من استقصاء بواعثها النفسية والفنية فقد عمد بعض الشعراء الى النمط في بعض نماذجهم التي لا تخلو من طابع خطابي جماهيري، ففي قصيدة (هذا مسيل دم العراق) استكثر عبدالرزاق عبدالواحد من التكرار في اوائل الابيات فتكرر فعل الامر (أوقد) في بداية اربعة عشر بيتاً، وتكررت عبارة (هذا مسيل دم) مرتين،

على ان الامر قد يتخذ وجهة اخرى في نماذج طمحت الى توظيف التوجه العام لمعنى البيت التراثي او ما رسخ منه في الذاكرة الثقافية فثمة استخدام لفظي لـ(زق أبي نواس) يومىء الى استحضار بيت أبي نواس المشهور[١٠٢] وقد يبدو الشاعر اكثر حرصاً على الانتفاع بتراثية النص حين يوظفه جزءاً اصيلاً في معاناة القصيدة نفسها[١٠٣] حتى يبلغ الامر في قصيدة (المعلم) ليوسف الصائغ ان يغدو بيت لاحمد شوقي بطلاً في بناء القصيدة برمتها[١٠٤].

وثمة قصائد لا يخفى وقوع اصحابها تحت تأثير وزن قصيدة تراثية وقافيتها لا سيما تلك التي تبقى اجواؤها وبنيتها الفكرية والادائية مفعمة بالايماء الى استحضار اجواء القصيدة التراثية نفسها[١٠٥].

وقد تواجهنا نماذج يعمد الشاعر في بعض مقاطعها الى توظيف اداء نص شعري تراثي ومضمونه ليغني به مجرى الحدث ويمنحه ايحاءه التأثيري فكما وظف عبدالرزاق عبدالواحد تأثره بقصيدة الحارث بن عباد البكري (قربا مربط النعامة مني) فراح يكرر لازمتها المشهورة في قصيدته (الصور)[١٠٦] وظفه في قصيدته (يا عزيز العراق) فاستمد وزنها وقافيتها وظاهرة التكرار فيها واجواءها الحماسية حتى كادت القصيدة تبدو معارضة للقصيدة ومدى مفتوحاً لتضمين تركيبها الشعري الاساسي[١٠٧].

على ان يوسف الصائغ كان اكثر اقتصاداً في انتقاء اجواء ومقاطع خاصة من القصيدة التراثية التي استهوته وهي يائية مالك بن الريب التي وظف مقاطع منها في قصيدته (انتظريني عند تخوم البحر) ثم عاد اليها فاستلهم اجواءها بشكل اعمق في قصيدته (اعترافات مالك بن الريب)[١٠٨].

وقد يخفى وجه التأثر بالنص الشعري التراثي ولكننا نلمحه في بعض نماذج الشطرين التي تمهد لموضوعها بما مهد به الشاعر القديم لموضوعاته من نسيب او وقوف على معاهد الاحباب او التأمل عند اطلال الماضي وما الى ذلك من المستلزمات التقليدية التي ارستها القصيدة الجاهلية[١٠٩] وكما كان الموروث الشعري رافداً ثقافياً وفنياً لشعراء الحقبة فان اسماء الشعراء القدامى وجدت هي ايضاً طريقها الى بعض النماذج اما عن طريق التوظيف المباشر او عن طريق استلهام فاعلية شخصية الشاعر في استحضار

الاجواء المطلوبة للمقطع الشعري[١١٠] وقد يتطور الامر الى اسناد الدور الرئيس لبطولة الحدث الى الشاعر التراثي حتى تتحول القصيدة الى مجرى نمط القناع وذلك ما تحقق بعمق في قصيدة (اعترافات مالك بن الريب) التي اشرنا اليها ليوسف الصائغ .

وثمة شخصيات تراثية اخرى اشتهرت على الصعيد الادبي وجدت طريقها الى نماذج الحقبة من خلال طرق الاستحضار التي اشرنا اليها نفسها، فكان للجاحظ والحسن البصري مثلاً حضورهما في قصيدة (البصرة. . . السياب) لشكر حاجم الصالحي[١١١]وكان للزبرقان مهجو الحطيئة حضور في قصيدة (مقهى ها فيلكا) لزاهر الجيزاني[١١٢]. . . . الخ .

ويكاد الوزير الخطاط ابن مقلة يغدو قناعاً في قصيدة لمحمد جميل شلش يروي فيها مأساة البطل على لسانه ولكنه يتجنب الاداء الدرامي حتى تبدو القصيدة منتمية الى النمط الغنائي لو ان قائلها هو ابن مقلة نفسه[١١٣] .

وتحظى شخصية (شهرزاد) بطلة (الف ليلة وليلة) بمقاطع شعرية تستحضر مدلول شخصيتها بوجوه مخالفة تتراوح بين المباشرة واستلهام الاجواء الساحرة الرقيقة التي يثيرها اسمها في وعي المتلقي[١١٤] .

وقد يطول بعد ذلك أمر استقصاء الوجوه الاخرى لانتماء القصيدة العراقية الحديثة الى الموروث القومي واطره التاريخية والدينية والفكرية والفنية، ولكن حسب هذه الدراسة ان تحقق ما طمحت اليه من تقديم مؤشرات وتحديد منافذ وتشخيص منطلقات لا بد منها في اقامة أسس اية دراسة تفصيلية تتناول العصر وتطمح الى استشراف التفاصيل الدقيقة لاثر الموروث القومي او الانساني في نتاجه الشعري .

هوامش

(١) لسان العرب، ابن منظور، دار صادر بيروت، مادة (ورث).

(٢) الرائد. جبران مسعود، دار العلم للملايين بيروت، ١٩٧٤م ٣٨٢.

(٣) ينظر مثلاً بحث الدكتور نوري القيسي (الاستلهام التاريخي في شعر الحرب) مجلة الرسالة الاسلامية العدد ١٧٨ بغداد ١٩٨٥ م.

(٤) مدرسة الاحياء والتراث، الدكتور ابراهيم السعافين، دار الاندلس، ١٩٨١م، ٢٦.

(٥) المرجع السابق.

(٦) رسالة ماجستير بعنوان (اثر التراث في الشعر العراقي الحديث) بغداد ١٩٨٤م.

(٧) رسالة ماجستير بهذا العنوان بغداد ١٩٨٥ م.

(٨) منها على سبيل المثال دراسة الدكتور رؤوف الواعظ (الاتجاهات الوطنية في الشعر العراقي الحديث) بغداد ١٩٧٤م، ودراسة يوسف الصائغ (الشعر الحر في العراق) بغداد ١٩٧٨م، ودراسة الدكتور ماجد احمد السامرائي (التيار القومي في الشعر العراقي

(٩) ينظر مبحث (التراث زمن متجدد) للدكتور جلال الخياط/ مجلة المورد، العدد٢، ١٩٧٨م.

(١٠) ينظر مدرسة الاحياء والتراث، ٤٥٧ ـ ٤٦٠.

(١١) عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق الدكتور طه الحاجري والدكتور محمد زغلول سلام، مصر ١٩٥٦م، ٤.

(١٢) ينظر (الشعر والتجربة) ارشيبالد مكلش، ترجمة الدكتورة سلمى الجيوسي، بيروت ١٩٦٣م، ١٣.

(١٣) ديوان المجد: علي مزهر الياسري، بغداد ١٩٨٣م، ١٢٦.

(١٤) الخوذة والنورس، محمد جميل شلش، بغداد ١٩٨٦م، وينظر ٢٢ و٢٨.

(١٥) موسم في الذكرى، علي الطائي، بغداد ١٩٨٦م، ٢١.

(١٦) البلاد الاولى، امجد محمد سعيد، بغداد ١٩٨٣م، ٢٥ وينظر ٦٥، وينظر الخوذة والنورس ٢٠.

(١٧) تجربتي الشعرية، ضمن ديوان عبدالوهاب البياتي، بيروت ١٩٧٢م، ٢/٤٠٦ ـ ٤٠٧.

(١٨) (دير الملاك) الدكتور محسن اطيمش، بغداد ١٩٨٦م، ١٠٤.

(١٩) في لهيب القادسية، عبدالرزاق عبدالواحد، بغداد ١٩٨٣م، ١٠٢ ـ ١٠٣

(٢٠) ينظر حول السمة الدرامية لقصيدة القناع دير الملاك، ١٠٣.

(٢١) في لهيب القادسية، ١٠٣ ـ ١٠٤

(٢٢) نشرت القصيدة في كتاب مستقل ببغداد، ١٩٨٢م.

(٢٣) ينظر مثلاً: الخيمة الثانية، عبدالرزاق عبدالواحد، بغداد ١٩٧٥م، ١٥٦، من اين هدوؤك هذي الساعة، بغداد ١٩٨٢م، ٥٠.

(٢٤) حين يبتدىء الحب، صاحب خليل ابراهيم، بغداد ١٩٨٣م، ٩ ـ ٢٧.

(٢٥) ضمن مجموعة قصائد لشعراء مختلفين نشرت بعنوان (القائد في ذاكرة القصيدة) بغداد ١٩٨٦م، ١٢٩ ـ ١٤٣.

(٢٦) تنظر قصيدة عبدالكريم راضي جعفر (البشير) ضمن مجموعة: القائد في ذاكرة القصيدة، ١٦٦ ـ ١٦٩.

(٢٧) ينظر ديوانه: هذا رهاني، بغداد ١٩٨٦م، ٧ ـ ١٧. والقصيدة منشورة في مجموعة القائد في ذاكرة القصيدة ٢٩٤ ـ ٣٠٤ بخلاف يسير، وتنظر قصيدة اخرى للشاعر نفسه بعنوان (قيس العراق) في ديوانه: هذا رهاني، ٣٣.

(٢٨) في لهيب القادسية، ١٨ ـ ١٩.

(٢٩) القائد في ذاكرة القصيدة، ١١٦.

(٣٠) تنظر نماذج من هذا النمط في ديوان (البشير)، عبدالرزاق عبدالواحد، بغداد، ١٩٨٦، ٦٩، وديوان المجد ٦٤، ٧٦، ١٨٧، ١٩٨.

(٣١) ديوان المجد، ١١٤.

(٣٢) زغاريد السنة السابعة (مجموعة شعراء) بغداد، ١٩٨٦م، ٣٩ ـ ٤٢.

(٣٣) ينظر مثلاً: البعث، محمد جميل شلش بغداد، ١٩٨٠م، ٧٨، البلاد الاولى، ٥١، ٧١، ٧٧، ديوان الثورة (مجموعة شعراء) بغداد ١٩٧٨م، (علي الحلي) ٤٨، ديوان المجد ١٦، ١٠٣، الشهداء يطرقون الابواب، شكر حاجم الصالحي، بغداد ١٩٨٦م، ١٤، القائد في ذاكرة القصيدة (علي الحلي) ١٨٧، (كمال الحديثي) ٢٢٩، في لهيب القادسية، ٨، ١٨، ١٨٣، المزاهر، نعمان ماهر الكنعاني بغداد ١٩٨١م، ٩٩، ١١٩.

(٣٤) ينظر على سبيل المثال: حصحص الحق، كمال الحديثي، بغداد ١٩٨١م، ٣٢، ديوان آل ياسين، محمد حسين آل ياسين بغداد ١٩٨٢م، ٣٠٢، ٣٠٤، الشهداء يطرقون الابواب، ٦٤، ملحمة الثمانين، د. يوسف حبي ١٩٨٦م، ١٩، ٤٩.

(٣٥) زغاريد السنة السابعة (عبدالرزاق عبدالواحد) ١٢٧، (معد الجبوري) ١٩٧، ديوان آل ياسين ٩١، ١٥١، في لهيب القادسية ١٨، ٦٦، ٩١، ١٥١، ٢١٠، ٢١٣، ٢١٦، هذا رهاني ٤٠، ٥٤، المزاهر ١٧.

(٣٦) زغاريد السنة السابعة ١٢٦.

(٣٧) في لهيب القادسية، ١٩.

(٣٨) ينظر شرح ديوان حسان بن ثابت، تصحيح عبدالرحمن البرقوقي، بيروت ١٩٨٠م، ٤١٩.

(٣٩) في لهيب القادسية، ٣٤ - ٣٥.

(٤٠) زغاريد السنة السابعة، ١٩٧ - ١٩٨.

(٤١) ديوان المجد ٨٤.

(٤٢) ينظر مثلاً: دم وبرتقال، يونس ناصر عبود، بغداد ١٩٨٣م، ٩ - ١١، زغاريد السنة السابعة ٣٩ - ٤٠، في لهيب القادسية، ٥٨، من أجل توضيح التباس القصد، زاهر الجيزاني، بغداد ١٩٨١م، ٣١، اناشيد اسرافيل خزعل الماجدي، بغداد ١٩٨٤م، البلاد الاولى، ٦.

(٤٣) قد يطول أمر استقصاء مواضع استحضار هذين الاسمين ولكن ينظر على سبيل المثال: ديوان المجد، ٣٥، ٤١، ٩، ١٢٥، في لهيب القادسية (ويلاحظ عنوان الديوان) ٨، ١٨ . . . الخ.

(٤٤) ينظر مثلاً: ديوان الثورة (علي الحلي) ٤٨ وفيها ذكر وقعة حطين، ديوان المجد ١٠٣، القائد في ذاكرة القصيدة (كمال الحديثي) ٢٢٩ وفيها ذكر اليرموك.

(٤٥) ديوان المجد ٩ - ١٠، وينظر ٢١، ٥٤، ٦٩، ٨٦، ٨٧، ١١١، ١٢٥، ٢٣١.

(٤٦) تنظر نماذج اخرى في حصحص الحق ١٣ - ١٥، في لهيب القادسية، ٧٥.

(٤٧) ينظر حصحص الحق ٣٣.

(٤٨) من أين هدوؤك هذي الساعة ١٨.

(٤٩) سلاماً يا مياه الارض، عبدالرزاق عبدالواحد، بغداد ١٩٨٦م، ٦٠ - ٦١.

(٥٠) البعث، ٥٩.

(٥١) زغاريد السنة السابعة، ١١٥ - ١١٦.

(٥٢) تنظر نماذج اخرى في الخيمة الثانية ١٧٢، هذا رهاني، ٥٨، ٥٩.

(٥٣) المزاهر ١٤١ وينظر ٤٣، ٧٩.

(٥٤) المزاهر ١٤١.

(٥٥) ديوان المجد ٨٩، وينظر ٢١، وديوان الثورة (مسلم الجابري) ٦٧.

(٥٦) سلاماً يا عراق، بغداد ١٩٨٣م، ٣٤.

(٥٧) الشهداء يطرقون الابواب ١٨ - ٢٥.

(٥٨) دم وبرتقال، ١٢ - ١٧.

(٥٩) سلاماً ياعراق، ٢٢.

(٦٠) من أين هدوؤك هذي الساعة ١٠ - ١١، ١٨ - ١٩، ٢١ - ٢٢.

(٦١) سلاماً يا عراق، ٦٢.

(٦٢) ينظر مثلاً ديوان آل ياسين ٣١٣، ديوان الثورة (علي الحلي) ٣٨، القائد في ذاكرة القصيدة (زهور دكسن) ٣.

(٦٣) انتظريني عند تخوم البحر، يوسف الصائغ، بغداد ١٩٧١م، ٢٥ ـ ٢٦ وصفحات المطبوع غير مرقمة.

(٦٤) تنظر الصفحات ٦، ١٣، ١٦.

(٦٥) هاكم فرح الدماء، عبدالاله الصائغ، النجف، ١٩٧٤م وتنظر قصة القديس كوركيس واسطورة قتله التنين في كتاب دير مار كوركيس، الدكتور يوسف حبي، ٤.

(٦٦) البشير ٣٢.

(٦٧) اعترافات، يوسف الصائغ، بيروت ١٩٧١م، ١٨ ـ ١٩ وينظر توظيف عبدالاله الصائغ قصة مريم في ديوانه هاكم فرح الدماء ١١، وجانباً من قصة موسى (ع) ٣٠، وتوظيف يونس ناصر عبود قصة نوح في دم وبرتقال ١٠ ـ ١١.

(٦٨) دم وبرتقال ٢١ وينظر ٤٨.

(٦٩) المعلم، يوسف الصائغ، بغداد ١٩٨٦م، ٢٧.

(٧٠) ينظر مثلاً: دم وبرتقال ٢٤، ديوان آل ياسين، ٥، الشهداء يطرقون الابواب ٢٣، القائد في ذاكرة القصيدة (غزاي درع الطائي) ٢١٤، هاكم فرح الدماء ٤، ٩٦ ـ ٩٧.

(٧١) ينظر مثلاً: دم وبرتقال ٥٩، القائد في ذاكرة القصيدة (صاحب خليل ابراهيم) ١٤٠ ـ ١٤١، من اين هدوؤك هذي الساعة ٣١، هذا رهاني ٥٥، هاكم فرح الدماء ٣٢، ٣٨.

(٧٢) البشير ٤٠، وينظر توظيف حديث نبوي آخر في هاكم فرح الدماء ٩٦.

(٧٣) من أين هدوؤك هذي الساعة ٢٢ ـ ٢٣.

(٧٤) ينظر ديوانه اتيتك غداً، بغداد ١٩٨٦م، ١٩، ٣٩، ١١٩.

(٧٥) طبع ببغداد سنة ١٩٨٤.

(٧٦) ينظر مثلاً ديوان آل ياسين ٢٩٨، المزاهر ٤٣، ١١٣، ١٢٧، ١٤١، ١٨٧.

(٧٧) البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق عبدالسلام هارون، مصر (د. ت) ٢/٩ وينظر العمدة لابن رشيق تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، مصر ١٩٥٦م ١/١١٤.

(٧٨) عيار الشعر ٥٤.

(٧٩) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، مصر ١٩٦٦م، ١٥.

(٨٠) منهج البحث في الادب واللغة: ترجمة الدكتور محمد مندور، طبع مع كتابه النقد المنهجي عند العرب، مصر (د. ت) ٤٠٢.

(٨١) ينظر ينابيع الرؤيا، جبرا ابراهيم جبرا، بيروت ١٩٧٩م، ١٤١.

(٨٢) عيون الكلاب الميتة، ضمن ديوان عبدالوهاب البياتي ٢/٣٣٠.

(٨٣) ديوان آل ياسين ٢٢١ ـ ٢٢٢.

(٨٤) ينظر الفصل الاول من الباب الثاني من (الشعر الحر في العراق) ١٢٨ ـ ١٥١ ودير الملاك ٢٨٥ ـ ٣٤٥.

(٨٥) تنظر اغلب قصائد ديوان المجد، واعترافات ١٥، ٣٢، القائد في ذاكرة القصيدة (سالم الخباز) ١١٦، هاكم فرح الدماء ٦٦. . . الخ وينظر تعليل الظاهرة في دير الملاك ٢٩٨.

(٨٦) ينظر على سبيل المثال: اعترافات ٢٥ وما بعدها، من اين هدوؤك هذي الساعة ٧ وما بعدها. . . الخ.

(٨٧) ينظر الشعر الحر في العراق ١٣٠.

(٨٨) تنظر مثلاً قصائد ديوان اغنيات على جسر الكوفة، عدنان الصائغ، بغداد ١٩٨٦م.

(٨٩) من أجل توضيح التباس القصد، ٤٧.

(٩٠) اتيتك غداً، ١٢٥.

(٩١) ديوان المجد ١١، ويتكرر ذلك اكثر من مرة فيه، ينظر ٢٣، ٣١، . . . الخ.

(٩٢) ينظر في لهب القادسية ٣٤ ـ ٣٩.

(٩٣) ينظر ايضاً في لهب القادسية ٦٦ وما بعدها، ٨٢ وما بعدها.

(٩٤) ينظر مثلاً: البشير ٩٣، الخيمة الثانية ٩٨، ١٠٢، ١٩٥، ٢٠٠، ٢١٩، في لهيب القادسية ١٣٥، ٢٠٩، القائد في ذاكرة القصيدة (زهور دكسن) ٩٦، من اين هدوؤك هذي الساعة ١٩٥.

(٩٥) ينظر مثلاً: الخيمة الثانية ٢٠١، ٢٠٣، ٢٠٨، سلاماً يا مياه الارض ٤٢، في لهيب القادسية ٩، من اين هدوؤك هذي الساعة ٩٦، ٩٨.

(٩٦) ينظر قمر شيراز، عبدالوهاب البياتي، بغداد ١٩٧٥م، ٣٥.

(٩٧) ينظر فهرس الديوان ٥ ـ ٨ وسرد الهوامش ٢٦٩.

(٩٨) القائد في ذاكرة القصيدة (محمد راضي جعفر) ٢٦٢، وينظر ديوان آل ياسين ١١٢.

(٩٩) ينظر مثلاً ديوان المجد ٢٢، ٤١، ٩٩، ١٠٥، ١٠٧، ١٩٢، ٢٢٠، مملكة العاشق، عبدالاله الصائغ بغداد ١٩٧١م ١٠٢، ١٢٥، ١٣٨، ١٦٢.

(١٠٠) اغاني الموسم الاخضر، كمال الحديثي، بغداد ١٩٧٩م ٧٠، اغنيات على جسر الكوفة ٦٢، البشير ٥٩، ٨٣ زغاريد السنة السابعة (محمد جميل شلش) ١٦٤، ملحمة الثمانين ٩، المعلم ٩٤ من أين هدوؤك هذي الساعة ١٨٢، هذا رهاني ١٤، هاكم فرح الدماء ٦٤.

(١٠١) ينظر مثلاً: في لهيب القادسية ١٧٥ حيث ينظر الشاعر الى قول ابن الرومي:

ما أنس لا أنس خبازاً مررت به
يدحو الرقاقة وشك اللمح بالبصر
ما بين رؤيتها في كفه كرة
وبين رؤيتها حوراء كالقمر
الا بمقدار ما تنداح دائرة
في لجة الماء يلقى فيه بالحجر

وسلاماً يا مياه الارض ٣٧ وفيه ينظر الى قول المثقب العبدي:

فاني لو تخالفني شمالي
خلافك ما وصلت بها يميني

والقائد في ذاكرة القصيدة (رشيد ياسين) ٨٢ وفيه ينظر الى قول الاعشى:

كناطح صخرة يوماً ليوهنها
فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل

(١٠٢) ديوان الثورة (مسلم الجابري) ٦٩ وبيت ابي نواس:

سحب من جر الزقاق على الثرى
واضغاث ريحان جني ويابس

(١٠٣) في لهيب القادسية ١٧٠، ١٧١، ١٧٢، وفيها وظف الشاعر مطالع اناشيد مدرسية غدت كالتراث القومي.

(١٠٤) المعلم ٧٣ ويلاحظ في القصيدة كلها دور قول شوقي:

وطني لو شغلت بالخلد عنه
نازعتني اليه في الخلد نفسي

(١٠٥) ينظر مثلاً البعث ٩، والقائد في ذاكرة القصيدة (كمال الحديثي) ٢٢٩ وانتهاء القصيدتين الى اجواء لامية المتنبي (مالنا كلنا جو يا رسول). وديوان المجد ٩ وانتهاء القصيدة الى اجواء معلقة لبيد بن ربيعة العامري (عفت الديار محلها فمقامها) والقائد في ذاكرة القصيدة (زكي الجابر) ٨٦ ومدى انتهاء القصيدة الى بائية المتنبي التي اقتطع الشاعر عبارة من صدر احد ابياتها (يهز الجيش حولك جانبيه) وجعله عنواناً لقصيدته ثم ضمن البيت بتمامه في القصيدة.

(١٠٦) من أين هدوؤك هذي الساعة ١٨ .

(١٠٧) في لهيب القادسية ٨٢ وما بعدها .

(١٠٨) ينظر اعترافات ٢٥ وما بعدها .

(١٠٩) ينظر مثلاً ديوان آل ياسين ٢٢٠ ، المزاهر ١١٩ ، ١٢٣ ، ٢٠٧ . . الخ .

(١١٠) ينظر مثلاً : الخوذة والترس ٢٢ ، زغاريد السنة السابعة (حميد سعيد) ٤١ ، وديوان آل ياسين ٢٩٧ ، المزاهر ٨٢ ، ١٧١ ، من أجل توضيح التباس القصد ٤ ، ٢٦ ، هذا رهاني ١٩ .

(١١١) الشهداء يطرقون الابواب ٥٥ .

(١١٢) من أجل توضيح التباس القصد ٢٦ . ولا ندري ماذا قصد الشاعر بقوله (من ترى يعرف ليل الزبرقان) فالزبرقان لم يشتهر بليل معين وانما اشتهر بهجاء الحطيئة له ، والمشهور بالليل هو النابغة .

(١١٣) البعث ٥٩ .

(١١٤) ينظر ما الذي يأتي بعدك ، كمال عبدالرحمن ، بغداد ١٩٨٥ ، ٥٧ . اغاني الموسم الاخضر ٥٩ .



النقد الموضوعاتي وقصيدة الحرب

الصوت والعين والوجه

نموذج ياسين طه حافظ

د. سعيد علوش

«للحرب صوتها
والفلك الذي تدور فيه ولها كتابها والملك الذي يحكم
فيها ويرى حكمته
للحرب تلك الخبرة، المعرفة السرية الكبيرة
للحرب حكمة الزمان
تعرف ما تفعل بالانسان
تعيد عريه
تحيله تراب
تحيله أبد
(. . . . . .)
للحرب رأسها جهازها المنظم الكبير
(. . . . .)
الحرب هذي الحرب
سيدة الممالك القديمة
تخرج بين زمن وزمن
تعيد غلق الدرب».

ياسين طه حافظ
قصيدة الحرب

الموضوعاتية والنقد الموضوعاتي :

يوهم اصطلاح الموضوعاتية بنوع من الانطباعية، الا ان ج. ب ويبر (j.p. weber) اطلقه على الصورة الملحة والمنفردة المتواجدة في عمل كاتب ما. من هنا كانت ملاحقة الموضوعاتية من منظور التماثل الذي يحيل في الابداع الادبي على حدث، ينتج من جراء صدمة تعود الى شباب - ان لم نقل طفولة - الاديب المبدع، او من خلال الحاح اللاوعي على توليد صور معينة بأساليب مختلفة.

من ثم تبرز الموضوعاتية عند ج. ب ريتشار (j.p. Richard) - احد روادها المعاصرين بدون منازع - في شكل هوية سرية، ذات مستويات متعددة ترتبط بالتجربة الخاصة للوعي التأملي او الخارج - تأملية، ويمكن جمالاً تحديد بعض قنوات الموضوعاتية كالتالي:

١ ـ خطاطة تنظيمية محسوسة

٢ ـ مركز حيوي لعالم تخيلي

٣ ـ محور ترابط العمل في كتلة دالة

٤ ـ خلاصة لمنظوراتية التعديلات.

وهكذا نستخلص الموضوعاتية، من ميزاتها المعمارية، لا من قيمتها الاحصائية، الامر الذي يجعلها تلازم الانواع الادبية والاشكال النقدية، وتشدد على الرسالة او الفكرة المهيمنة على العمل الادبي ـ النثري والشعري على السواء، اذ تلعب فيه دور القانون الاساسي المنظم لعضويته.

ويمكن للحرب كموضوع (في المعلقات والملاحم والروايات والقصائد) ان تكون موضوعاتية في التوليد التالي: (الحرب جحيم). و(الحرب جنون)، و(الحرب سلم).... الخ.

كما يمكن للحب كموضوع ان يكون موضوعاتية في توليد (الحب اعمى)، و(الحب نعمة)، و(الحب نقمة)... الخ.

ومع هذا فلا تتضح الموضوعاتية والنقد الموضوعاتي في المقاربات العربية ـ عند عبدالكريم حسن وجوزيف شريم وكبتي سالم ـ بالقدر الكافي.. وتظل غير موحدة المقاربات، حتى عند رائدها ج. ب. ريتشار، الذي ينتهي الى صعوبة ايجاد طريقة موحدة لحصر الموضوعاتية التي تعبر عن نفسها في شكل طرائق ذاتية، وعليها ان تبقى كذلك، لاقتضاء كل مقاربة نقدية افتراض اصالة نقدية للناقد والقارىء والكاتب، وهذا التوجه المبدئي هو ما يؤسس ويؤصل بالذات للمشروع النقدي الموضوعاتي.

ويظهر ان فيليب هامون (P. Hamoun) يقرب الينا منظور القراءة الموضوعاتية عندما يحددها في ثلاث تجسيدات، هي:

١ ـ الموضوعاتية كنقطة لتوليد تواصل وتداخل نصي (فهي تكرار لتعميم المتغيرات).

٢ ـ تواصل خارج النص، لانتزاعه من الخارج، اما في واقع او معيش كاتب، ليصبح توقيعاً عليه.

٣ ـ تواصل تناصي (يشير الى انخراط النص في تقليد او طليعية، أي في نصوص مؤسساتية او غيرها.

من ثم تصبح الموضوعاتية من منظور ف. هامون «نقطة ازدهار مجموعة من العلاقات التي يكونها النص ويختزلها القارىء الى مساعد».

حوافز النوع في قصيدة الحرب :

من خلال طرح اشكالية الموضوعاتية والنقد الموضوعاتي، كان بودنا لو تهيأت لنا الظروف لمناقشة تجربة المبدعين والنقاد العراقيين الذين جعلوا من مضمون الحرب موضوعاً بنفس القدر الذي ترسخت به الكتابات الحربية خلال الحربين العالميتين او حروب

ريس... الخ.

وحتى لا ندخل في مناقشة سوسيولوجية الحرب والسلم او سيكولوجية اعلامها احتفظنا
ـ بالمستوى المحدود من الاشكالية والخاصة بالمقاربة الادبية للنوع الشعري من خلال
حة مونوغرافية لشاعر واحد هو ياسين طه حافظ ـ لا باعتباره أقل او اهم
ـ نموذجيته في نظرنا، كما اننا لن نتناول كل شعر، بل سنقتصر فقط على ديوانه (قصيدة
ـ مستأنسين بباقي الدواوين، وضمنها سنكتفي بمعالجة دلالة موضوعاتية (الصوت/
ـ/ الوجه) كمؤشرات اساسية في تجربة قصيدة الحرب، دون ان نطمح في تعميم الخلاصة
تجربة الكتابات الحربية.

لقد صدرت للشاعر ياسين طه حافظ دواوين[1] عديدة ما بين ١٩٦٩ و١٩٨٦ والظاهرة
ـة لانتباهنا هي هذا الانشداد نحو موضوعاتية الحرب، فقد اشرف الشاعر ـ بصفته رئيس
ـ «الثقافة الاجنبية» ـ على تحضير عدد خاص عن (ادب الحرب...) (١٩٨١) وأصدر
ـة جورج ماكبث عن (رباعية الحرب) (١٩٨٥) واخرى عن شعراء (الحرب العالمية
ـى) (١٩٨٦) وهو الشاعر الوديع والبعيد عن الاضواء والذي يدخل كطيف ليلقي
ائده بمهرجان المربد (١٩٨٥)، ويخرج باحثاً عن خطئه، قبل الاحتفال بقصائده. فهل
حالات العنف الهادىء؟.

لماذا هذا الانخراط في اربع جبهات؟ يمثلها في نظرنا:

تحضير وتقديم العدد الخاص من مجلة (الثقافة الاجنبية) حول أدب الحرب:

«لقد قدمنا نماذج واخترنا نصوصاً من انماط ولغات مختلفة، ليكون الاديب العربي على
ـ من أدب الحرب والمقاومة في العالم الحديث، ولتكون لكتابته خلفية علمية وأدبية، اضافة
ستفادته من مزايا الاساليب والتكنيك، فيها» (ص)٥.

ب) التشديد على اهمية ترجمة رباعية الحرب لماكبث:

«وأهمية» رباعية الحرب، هي انها من ابرز النصوص الحربية الشعرية المطولة، وانها
ـيدة مكتوبة بلغة عصرية جديدة وبمضمون.

غير الذي اعتدناه في الشعر وان اشتمل على بعض من ذلك.

(....) ان دقة الترجمة والتمكن الجميل من هذه القصيدة الشائكة يجعل من «رباعية
ـرب» بالعربية عملاً شعرياً ممتعاً وعميقاً».

ج) الخاتمة النثرية لقصيدة الحرب:

«انتهيت نفسي وأنا، الى قرار: ان اتحدث عن الحرب أولاً بمدى انساني، وثانياً باعتزاز
ـني بالحياة وضرورة استمرارها ضد الموت القادم اليها، وان يكون فيها محوران، جهتان

أزليتا الصراع هما: الموت والحياة...» (ص ١١٠).

(د) شعراء من الحرب العالمية الاولى:

«لقد اختار الكاتب سبعة شعراء يمثلون سبع ظواهر شعرية في سنوات الحرب العالمية الاولى، كما أظهر علاقة هذا الشعر بالحياة الخاصة لاولئك الشعراء» (الغلاف الاخير).

هذه الظاهرة الرباعية الحدود، هي الحافز الاساسي الذي يدفعنا الى طرح قراءة موضوعاتية ومونوغرافية، تستمد أصولها من منهجية النقد الموضوعاتي كما ترسخ في النقد الفرنسي، مع جان بير ريشار (J.P. Richard) في تطبيقاته على اشعار ميلاري وستاندال والشعراء المعاصرين.

كما دفعنا احتفاء النقاد وانتاج المبدعين العراقيين الى التساؤل عن قصيدة الحرب ؟.

ـ هل هي نوع أدبي جديد ؟

ـ ما هي علاقته بالحماسات العربية ؟

ـ كيف نحدد أفق انتظار قارئه العربي والاجنبي ؟

وللاجابة عن هذه الاسئلة الكبيرة، ارتأينا ان نقوم ضمن اطار النقد الموضوعاتي بقراءة مصغرة (micrr olectur Pectune)، قبل ان ننتهي الى قراءة مكبرة (macrolecture) تقودنا بالضرورة الى الاجابة عن الاسئلة المطروحة عن طبيعة النوع ونوعيته الادبية او امتداداته في انواع صغرى او كبرى سابقة او معاصرة.

وقد ارتأينا لموضعة الاشكالية ان نتوقف عند مقتطف من مقابلة اجريت سنة ١٩٨٦ مع حميد سعيد والتي يحيل فيها على أصول سابقة للنوع هي الحماسة وشعر الوطنية، وعلى امتدادات لهذه الاصول تخرج بالنوع من موضوعاتية الحماسة والوطنية، لتلقي به في خضم ما يطلق عليه (طفولة المقاتلين) في قصيدة (العريف عبدالعباس) و(محمد البقال) كمرحلة أولى.

ثم الانتقال الى (الطبيعة... كجزء من الحياة الانسانية) في قصيدة (فحل التوت) كمرحلة ثانية ومن خلال استقرائنا لادلاء الشاعر يتبين لنا ان هذه القصيدة لم تخرج عن الاطار المضموني، فهي عبارة عن استبدال لمحاور القصيدة الموضوعاتية اكثر منه محاولة بحث عن الاشكال النوعية، اذ لا يتحدد النوع في نظرنا الا من خلال مكونات شكلية وبنائية، تعلن القطيعة مع الاعتبارات المضمونية الفقيرة.

ويمكن ان نلحق بنفس الطرح المقاربات النقدية عند طراد الكبيسي وخلدون الشمعة وجعفر العلاق وحاتم الصكر و.....

والواضح ان الحديث الصحفي لحميد سعيد يكاد يلخص جل التحديدات المضمونية التي تكون لدى النقاد والمبدعين عن (قصيدة الحرب) كنوع ادبي، يقول حميد سعيد:

«لا بد ان الاحظ بأن الشعر العراقي في بدايات الحرب قد توجه الى تراث الحماسة، وهناك •

توجه الى تراث القصيدة الوطنية . بينما كنت أدرك بشكل واضح وقاطع ان قصيدة الحرب هي غير القصيدة الوطنية . نعم ، هي وطنية في العمق ولكن القصيدة الوطنية ليست هي قصيدة الحرب وقد أدركت بوعي لشعري ان ليس هناك ما يجعلني أورط نفسي في تفصيلات الحرب كما فعل البعض وهو يتحدث عن السيوف والرماح . لقد احسست بانه لو تحدثت عن الحرب بشكل مباشر لما حققت الصدق الذي أريد ولم استطعت الوصول الى القارىء الذي يعيش مع الحرب يومياً في الواقع ، من خلال مشاركته او مشاركة ابنائه او قربه من هذه الحرب اعلامياً . فحينما اقدم له صورة شعرية تنبع مباشرة من الحرب ، اعلم انني سأفشل في امكانية التواصل مع هذا القارىء .

لذلك ، بعد تأمل طويل وجدت انني مضطر للعودة الى طفولة المقاتلين والى عائلاتهم ، الى مكوناتهم البيئية ، الى مستوياتهم الثقافية ، والقصيدة الاولى التي كتبتها عن الحرب كانت هي «العريف عبدالعباس» ، وعبد العباس هذا كان تلميذي في احدى المدارس ، ووجدته يوماً وقد أصبح مقاتلاً . وفعلاً ، انا تحدثت عن طفولته ، ومن خلال طفولته ونموه ونضجه وضعت صورة للوطن وللبطولة في آن واحد .

ثم كانت هناك عودة اعمق الى المجتمع كما هو واضح في قصيدتي «محمد البقال» ، ومحمد هذا كان صديق طفولتي . .

وهكذا ، بالاستفاد الى هاته الموضوعات وجدت حلاً لاشكالية قصيدة الحرب . وهنا ، سأدعي . ذلك انني بعد ان نشرت قصائدي الاولى عن الحرب صار على نهجها معظم من يكتب ، في الشعر الحديث ، بالعراق قصيدة الحرب ، مما اقلقني فنياً . ورغم ان حالة الحرب مستمرة وجدت ان دم قصيدة قد توزع بين القبائل ، فذهبت للبحث عن حالة جديدة ، وهي العودة ـ بعد مجموعتي الشعرية (طفولة الماء) ـ الى كتابة مجموعة قصائد حاولت ان اتناول فيها الطبيعة واتعامل معها ليس كشكل خارجي ، وا: كجزء من الحياة الانسانية واذا كنت قد قرأت قصيدتي «فحل التوت» ، وهو ذكر الشجر الذي رغم انه من أجمل الاشجار وأحلاها فهو غير مثمر ، ستجد انني كنت اخاطبه : أخي . . أخي الذي ودعته عند النهر»
(الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي /ع ١٢٨ /س ١٩٨٦

ورغم ان شهادات الشاعر عن عملية شعره ليست هي هذا الشعر ، كما ان المقابلة الصحافية ليست هي النقد الشعري ، فان اعتمادنا هذا الشاهد يقوم بدور موضعة اشكالية (قصيدة الحرب) بالشكل الذي هي رائجة به في الاوساط الادبية العراقية ، لما لمكانة حميد سعيد بهذه الاوساط .

ولعل هذا الطرح الخارجي عن (قصيدة الحرب) ، هو ما استدعى المقاربة المونوغرافية لعملنا ، بدل تجميع كل أقوال واشعار شعراء ونقاد (قصيدة الحرب) ، ارتأينا ان لا نبدأ بالقراءة المكبرة ، بل بالقراءة المصغرة في موضوعاتية واحدة ولعمل واحد ولشاعر واحد ، هو ياسين طه حافظ للحيثيات التقديمية السابقة .

بة الاحصائية لقصيدة الحرب :

كانت اول عملية للقراءة المصغرة لقصيدة ياسين طه حافظ هي تفكيكه المعجم الشعري الموظف ئلة أولية ألقت بنا في خضم الادوات التي يعتمدها الشاعر، وقد حصلنا في البداية على خليط من ات والتعابير، التي كان علينا ان نعيد تصنيفها من منظور مفهومي وموضوعاتي أي اعادة ترتيبها تبعاً قها الموضوعاتية، وهذا الترتيب الاخير هو ما انتهى بنا الى الحصول على مجاميع معجمية تندرج تحت وعاتية :

١ ـ الصـوت

٢ ـ الوجـه

٣ ـ العيـن

وهي موضوعاتية اخترنا اهمها دلالة وتمثيلية، لتندرج مع اقلها اهمية وتمثيلية.

وفيما يخص الصوت، كان علينا ان نفرز اربعة اصوات هي :

آ ـ الانسانـي

ب ـ الحيوانـي

ج ـ الطبيعـي

د ـ الاصطناعـي

ويخاطر هذا التصنيف المستخلص من المعجم الشعري لقصيدة الحرب عند ياسين طه حافظ ، قوطه في تبسيطية فيلولوجية واحصائية محضة ولأجل تلافي هذه التبسيطة فقد عمدنا ـا الى ربط كل ضوعاتية بالوظيفة المرجعيةوالسياقة ، اي قمنا بالعودة الى ابيات قصيدة الحرب لنجمع المقاطع الخاصة صوت والعين والوجه كما وردت في قصيدة الحرب في مرحلة اولية ، ليتلوها تجميع آخر بالدواوين عرية السابقة او اللاحقة عند الشاعر حتى نستوفي ملاحقة الموضوعاتية الصوتية والعينية والوجهية .

وقد ركزنا على هذه الموضوعاتية بالذات :

١ ـ لدلالاتها الخاصة في قصيدة الحرب ودواوين الشاعر الاخرى.

٢ ـ مرجعية الدلالة العميقة والسطحية للصوت والعين والوجه.

٣ ـ لعلائق موضوعاتية الحرب بالصوت والعين والوجه.

٤ ـ للتشديد على طابع القراءة المصغرة للنوع الادبي.

٥ ـ للسياق الانطولوجي والوجودي للصوت والعين والوجه فافتقاد واحد منها هو افتقاد للحياة، التي هي عنصر صراع (قصيدة الحرب) ضد الموت، والموت في الحياة.

من الجرد المعجمي الى الموضوعاتية :

ونقدم هنا عينات كالتالي :

١ ــ الصوت :

* صوت ـ الصوت ـ صوتك ـ صوتها ـ الاصوات ـ أصواته .
* الكلم ـ الكلام ـ كلامهم ـ كلامها ـ كلام ـ الكلمات ـ كلما .
* تصيح ـ يصيح ـ صيحة ـ تصيح ـ الصيحة ـ الصيحات ـ أصيح .
* صارخا ـ يصارخان ـ صرخة ـ تصرخ ـ يصرخان ـ الصراخ .
* اسمعه ـ اسمعها ـ يسمعه ـ يسمعها ـ سمعت ـ تسمعون ـ تسمع .
* يقول ـ تقول .
* أجوافهم ـ جوف ـ أجوافهم ـ جوفه .
* حناجر ـ بلعومة .
* اشداقه ـ اشداقها .
* شفاهه ـ شفاهها .
* القبلة ـ قبلة ـ المقبلة .
* يمتص ـ تمتص .

كما نميز داخل الصوت التنويعات التالية :

١ ــ أصواتاً انسانية : حناجر ـ الهتاف ـ المغني ـ تضحكين ـ صافرة ـ الصخب ـ تصطحب ـ الضجيج ـ يجهش ـ حشرجة ـ الصيحة .

٢ ــ أصواتاً حيوانية : الرغاء ـ تثغو ـ تجأر ـ تخور ـ عوى ـ العويل ـ تفح ـ فوح ـ فحيح ـ النباح ـ تصهل ـ الصهيل ـ الصرصار ـ الضفدع ـ ضفدعتان .

٣ ــ أصواتاً طبيعية : الموج ـ الموجة ـ يهيج ـ هاجت ـ العاصفة ـ عواصف ـ تهب ـ هبت ـ يضخ ـ ضخاخ ـ يهتز ـ يقرع ـ الصخب ـ حفيف .

٤ ــ أصواتاً اصطناعية : الصواريخ ـ البنادق ـ المجنزرات ـ المفرقعات ـ القذائف ـ القنبلة ـ قنابل ـ المدافع ـ مدفع ـ الرصاص ـ رصاص ـ الرشاشة ـ تفجرت ـ الينفجر ـ الدوي ـ شظايا ـ شظية ـ ارتطامه ـ الحطام ـ المحطمات ـ المرتج ـ ارتجاجة ـ ارتجاج ـ ارتجوا ـ أطلق ـ اصطدام ـ تصدمين ـ يصدم ـ الدفوف ـ الصنوج ـ الطبول .

وتقتضي معالجة هذا المعجم الشعري الخاص بالصوت التعامل مع عينات دالة ، لاستحالة استقراء المعجم ككل ، من هنا وقع اختيارنا على تحويلات الصيحة وصيغتها المتعددة ، فكان علينا ان نرجع مرة اخرى في هذا المعجم الى احالاته التركيبية والشعرية في مقاطع قصيدة الحرب .

أ ـ الصيحـــة :

نلاحظ ان اول مستوى سيميائي للصوت هو الصيحة وهي موضوعاتية اصدار صوت مبهم ومرتفع يمكن ان يدل على الاستغاثة والاحتجاج الاعميين، انها حالة يكاد يستوي فيها الانساني بالحيواني كما يمكن ان تدل الصيحة على عدم الاستكانة والخضوع البصيرين بالحالة الشاذة التي تدفع الى خلق ردود فعل طبيعية.

من ثم نميز في سياق الصيحة ثلاث درجات :

أ ـ الاولى اسمية تأتي عبارة عن أوصاف ارتباطاتها :

(صيحة صغرى)، (صيحة الحياة)، (صيحة من دمها)، (صيحة مخنوقة)، (الصيحة البعيدة)، (الصيحة والحضور) ، (الصيحة المباركة) .

ب ـ الثانية فعلية تاتي عبارة عن اوصاف حالاتها :

(يصيح يا أيتها الحياة) ، اصيح من فرح) ، ويصيح يا أيتها الشرارة) ، (يصيح من جوه) ، يصيح من يابس) .

ج ـ الثالثة خبرية تأتي عبارة عن أوصاف تقريرية :

(مدفونة تصيح)، (الماء والصيحات)، (امرأة تصيح)، (أنا اصيح)، (يئن او يصيح)، (وحده يصيح)، (كل يصيح)، (تختزن الصيحة)، (يمسك باب بيته يصيح).

وبعد ان استعرضنا درجات الصيحة نعود الى ملاحقتها ضمن سياقها الشعري :

آ ١ ـ «هنا حفيف خافت

وصيحة صغيرة

لعل خفق طير. . . . » (ق ح/٩)

آ ٢ ـ «تحنو على مرورها السماء والاشجار والمنائر

تحرس هذين اللذين اقتدحا اللذة في الاصطبل

واطلقا في الموت صيحة الحياة. . » (ق ح/٤٢)

آ ٣ ـ واللب النقي،

رونق الربة ، في الجسد

ينضح في سكينته

يجذب كل عنفوان الرجل المرتج من دهشته ورغبته

تأخذه مزدحماً بالفرح الجديد طافح البذور

وتستنير صيحة من دمها» (ق ح/١٠٧).

٤ ـ يهتز ذاك الهيكل العتيق
بصيحة مخنوقة
«يا أيها الانسان
أريد ان اقتل فيك الصوت» (ق ح/٧٥).

٥ ـ «مدفونة تصيح
فأي قوة
تخرج هذي الصيحة البعيدة
انينها يجيء وسط الليل
انينها يسمعه الساهر والمسافر
انينها
. . . . . .
فمن ترى يئن تحت الارض» (ق ح/١٤).

٦ ـ « سيدة الارض التي تعيش في الظلمة والاحراش والخرائب رسمت لي الغزلان فوق حائط المعبد والنجمة والعبارة علمتني الصيحة في الصمت وسر السفر البعيد في المغارة» (ق ح/٣٥).

٧ ـ وتستمر في عروقنا الشراهة، الصيحة والحضور:
الفرح الكبير
رؤيتنا الرحم
مزدحماً خصوبة، والفرح الكبير
رؤيتنا الصخور
مشقوقةً بالخضرة الجسور!» (ق ح/٧٣)

٨ ـ «يا سيدي، الطلسم لا يبقى على عنق ولا رسُغْ
والصيحة المباركة
تخرج من جلودهم وخبزهم، فهم يهرولون للنهَرْ
ليغسلوا وحولهم،
وليطفئوا النار التي اسعرتَ في جلودهم» (ق ح/٩٧ ـ ٩٨).

نعالج الآن مقاطع الاشعار، وهي منزوعة من سياقها ـ لا من تركيبها ـ ، فنجد على ان صيحة (آ ١) تأتي صغيرة لتتوسط شطرين يدلان على الصوت (هنا حفيف «خافت») و(لعل خفق طير)، فحركة الحفيف والخفق لا تصدر من داخل الحنجرة كما هو الامر بالنسبة للصيحة، ولكنها تصدر عن طبيعة طبيعية واخرى حيوانية.

فكيف تتوسط الصيحة الانسانية الحفيف الطبيعي وخفق الطير اذن؟.

انها هندسة لا واعية، ولكنها تمنح للصيحة مكانة كونية ووسيطة بين الطبيعي والحيواني، والحق ان الصيحة، رغم كونها (صيحة صغيرة)، فانها تصدر لتعلم على طبيعة حيوانية لابهامها وعماها، فهي تدل على أي صوت لا يحمل دلالة محددة، ولكنها مشحونة بدلالة عامة تشدد على الاحتداد والقوة والاحتجاج والعضوية الفيزيولوجية التي ترسم على ملامح الفم والحنجرة والوجه.

ـ وداخل نفس الدرجة، لا يتم الانتقال من (آ ١) الى (آ ٢) بصعوبة بل نجد تلاحقاً بين (صيحة صغيرة) و(صيحة الحياة) ففي (آ ٢) نجد ان صيحتنا تعلن عن نوعيتها، لارتباطها بجدلية الكون: (الموت/الحياة)، وبالطبيعة الحيوانية، من (اقتداح اللذة في الاصطبل) في ادنى مستوياتها، ما دامت هذه اللذة تعارض الموت في الحياة، والتي يعبر عنها الشطر الاول في (آ ٢) باستدعاءاته للسماء والاشجار والمنائر: أي للميتافيزيقي والطبيعي والشعائري.

يتبين ان اللاواعي في (آ ١) و(آ ٢) يجد علاقاته الكونية دونما تمهل أي ان الشاعر يحافظ على نفس الرصيد الثقافي الكوني في استدعاءاته لصور الطبيعة، وفي تقديم الصيحة كجزء منها.

وبعد اكثر من مائة صفحة ـ من صفحات الديوان ـ نجد ان (آ ٣) (صيحة دمها) تحيل على الدم، أي على الحياة الانسانية، أي انه يتم تخصيص ارتباط الصيحة بعد ان كانت عامة في (آ ١) و(آ ٢)، وهذا ما يدل اذن على تسلسل في انفتاح الصورة الشعرية وتنامي الموضوعاتية طبقاً لمعمار وفضاء قد يغفل ملاحقته القارىء العادي، ولكن القارىء المتفهم لا يفوته الجرد الاحصائي، الذي تكشف عنه مجموعة من التكرارات، التي تظل دون اهمية لو احتفظنا لها بوضعيتها الفيلولوجية والبلاغية القديمة الا اننا نعطي اهمية خاصة للسياق والعلائق بين درجات موضوعاتية الصيحة، ويظهر هذا من خلال الابعاد المعرفية والفضائية وعلائق اللاوعي بالعملية الابداعية التي تتحدد عبر وسيط التكرار الاستنساخي ضمن بلاغة جديدة، تجسدها درجات تحول الصيحة من (صيحة صغيرة) الى (صيحة حياة) الى (صيحة من دمها).

فدرجة (آ ٣) تعتمد على سياق يثير فينا صوراً مثالية لـ(لب نقي) و(رونق الربة) و(الفرح الجديد) أي ان الاشطر التي تسبق الصيحة (آ ٣) تمهد لها بالتشديد على (الجسد والرجل والبذور). . .

فالخروج من عمومية الصيحة الى ارتباطها بدم انساني، يجعلنا ننتقل من البعد الفيزيولوجي لصيحة الحنجرة، الى صيحة الدم، فماذا تعني هذه الاخيرة ؟

هل للدم حنجرته وفمه ؟

كيف يصيح الدم ؟

فالشاعر هنا وهو يخصص، يخرج من التعميم الى التخصيص ولكن بشروط بلاغية، تعادل فيها (أ ٢) و(أ ٣) لان (صيحة الحياة) و(صيحة من دمها) يدلان معاً على نفس الارتباط بالحركة، مع اختلاف التخصيص في (أ ٣)، والذي يجعل من الدم علامة ورمز احتجاج.

أما في (أ ٤) فتتحول الصيحة عن الاحتجاج، لتعاني بدورها من الحيلولة دون صدورها لاعلان هذا الاحتجاج فتصبح (صيحة مخنوقة) تتوسط سياقاً خاصاً لارتباطها باهتـزاز هيكل عتيق في الشـطر السابق على شطرها وبشطرين لاحقين في شكل نداء: «يا أيها الانسان أريد ان اقتل فيك الصوت».

نلاحظ اذن في (أ ٤) بان السياق الذي توظف داخله الصيحة المخنوقة يحيل على داخل طقوسية وعلى فعل تهديد بقتل الصوت، فالصيحة المخنوقة تصبح وسيطاً لقتل صوت الانسان، فاي صوت هو، وأي انسان يقصد؟ انها ملاحقة الحالات الشاذة للحالات العادية في فعل ميثي يتردد بين ماضي حياة طقوسية وفعل قتل قسري.

والصيحة لا تأتي فقط من داخل الهيكل العتيق كما في (أ ٤)، بل تصدر من داخل الارض المظلمة في (أ ٥) (مدفونة تصيح) (الصيحة البعيدة)، فجدلية الداخل والخارج تصبح ثنائية ملازمة للقصيدة التي نحن بصدد معالجتها، ويشدد على هذه الثنائية في (أ ٥) سياق الانتظار اللاحق وكذلك التكرار المعجمي والقوالب الاستنساخية، لترداد أنينها (٣ مرات) و(يئن مرة)، فالانـين صوت لـلالم وصدى للصيحـة المخنوقة فالشاعر لا يكتفي اذن باثارة صورة (صيحة صغيرة) في (أ ١) و(صيحة الحياة) في (أ ٢) و(صيحة في دمها) في (أ ٣) و(صيحة مخنوقة) في (أ ٤) و(مدفونة تصيح) و(الصيحة البعيدة) في (أ ٥)، بل نجد انه يدعم صيحتي (أ ٥) بالتأكيد على انين وسط الليل، وهو أنين يخص بسماعه الساهر والمسافر، فالساهر يسهر وسط الليل والمسافر يسافر وسط ناقلة ما، انه داخل يتنصت الى داخله، انها تقنية شاعرية تبحث عن اعماق الصوت في الحياة والموت على السواء، اذ تصبح الصيحة صوتاً داخلياً وعمقاً غائراً يبحث عن ابعاده.

يتأكد هذا البحث عن عمق (الصيحة في الصمت) مع (أ ٦) لان الشطر الذي يرد فيه هذا المقتطف يأتي كالتالي:

«علمتني الصيحة في الصمت وسر السفر البعيد في المغارة» وتظهر المغارة كعمق للصمت والصيحة معاً، ويتأكد عمق الداخل هذا ضمن السياق الذي يرد فيه الشطر السابق، فقبله شطران يرتبطان به في علاقة حميمة، هما:

«سيدة الارض التي تعيش في الظلمة والاحراش والخرائب رسمت لي الغزلان فوق حائط المعبد والنجمة والعبارة».

فامتداد عمق الصيحة هنا يتم داخل: (الظلمة/الاحراش/ الخرائب) ـ الشطر الاول ـ

ويتضح هذا العمق في مقابلته بالسطح فوق: (حائط المعبد/ النجمة/ العبارة) ـ الشطر الثاني ـ.

ليعود الشاعر الى العمق مرة اخرى: (في الصمت/ سر السفر/ في المغارة) ـ الشطر الثالث ـ.

قد يكون العمق خادعاً هنا، او انه مجرد تأويل واسقاط تبسيطي لاخضاع الشعري الى الاطروحي في موضوعاتية الناقد، ولتفنيد هذا نقف عند (أ ٧) لنجد بان الصيحة تسكن العروق والرحم والشقوق ليرتبط عمق الداخل بالحضور في الشطر:

«وتستمر في عروقنا الشراهة، الصيحة والحضور. .»،

فلم يعد عمق الصيحة مجرد احتجاج بل اصبح يرتبط بالحضور الظاهر الا انه يمتلك عمقه في العروق كرمز للحياة والاستمرار. . . .

هذا الرمز الذي يتأكد في (أ ٨)، اذ تصبح فيه (الصيحة المباركة) رمزاً عميقاً ما دامت تخرج من الجلد والخبز:

«تخرج من جلودهم وخبزهم، فهم يهرولون للنهر»

ـ فكيف تحولت «الصيحة الصغيرة» في (أ ١)، و(صيحة الحياة) في (أ ٢) و(صيحة من دمها) في (أ ٣)، و(صيحة مخنوقة) في (أ ٤) و(مدفونة تصيح) و(الصيحة البعيدة) في (أ ٥)، و(الصيحة في الصمت) في (أ ٦)، و(الصيحة والحضور) في (أ ٧) الى (الصيحة المباركة) في (أ ٨).

ـ فهل يعد قطع كل هاته الفضاءات الشعرية مجرد تداعيات لا واعية في الابداع الشعري لقصيدة الحرب عند ياسين طه حافظ؟

ان قراءة عادية للمعجم الشعري ولسياق التراكيب، ليكشف لنا عن دلالات عميقة للصيحة على المستوى المعجمي والتركيبي والصوتي. فالادوات الموظفة لابراز موضوعاتية قصيدة الحرب، تكاد لا تختلف في رأينا عن قصائد خارج الحرب، وهذا مجرد افتراض مؤقت، ستساعدنا القراءة اللاحقة للعناصر الصوتية في الصيحة (ب) على تدعيمه او نفيه.

ب) ـ الصيحة :

وتتكامل الصيحة (أ) مع الصيحة (ب) كالتالي:

ب ١ ـ «تمسك كفي الآن

تقرب نار جسدي

الرحم العطشان لصق النسغ الدافق

والانامل المرتعشات يجترحن اللحم عن لذاتهن، وأنا اصيح من فرح» (ق ح/٥٧).

ب ٢/٣ ـ «شعورهم تهطل مثل الليف للتراب

مدججون حيثما تحركوا

تختض اجراسهم الحديد والزرد

بعضهم يطرح رأسه على التراب ويموت ، بعضهم/يصيح من جوع
وبعضهم
يصيح من يباس جلده عليه ـ »(ق ح/٨٦ ـ ٨٧)

ب ٤ ـ «ووجهها ياكل وجهي ويصيح : «يا ايتها
الشرارة التي أريد !»
تأخذني من قشرتي
تدخلني بلادها
ثم تنشرُ جسداً على زمان لذة جديدة. . . » (ق ح/٥٧ ـ ٥٨)

ب ٥ ـ «من يرجع الحياة للحجار والخشب ؟
من يبطل السحر ويسترد وجهه الضائع من يمسك بالخرافة
يصيح يا أيتها الحياة، يا بشر !
هذي التي تهتم بها، التي
احالت العصر العظيمَ وهماً، ومسخت احلامكم حجر» (ق ح/٤٥).

نحاول ضمن التصنيف المفهومي والتركيبي ان نتناول هنا درجة اخرى من التعامل مع الصوت ـ الصيحة، فالنماذج التي تحصلت لنا ضمن قراباتها هي كالتالي:

ـ (ب ١) (أنا اصيح)
ـ (ب ٢) (يصيح من جوع)
ـ (ب ٣) (يصيح من يباس)
ـ (ب ٤) (يصيح يا أيتها الشرارة)
ـ (ب ٥) (يصيح يا أيتها الحياة)

ونلاحظ للوهلة الاولى كيف يتجمع لنا تركيب شبه موحد بين الوحدتين المصغرتين في (ب ٢) الاولى و(ب ٢) الثانية، وتركيب شبه موحد بين الوحدتين المصغرتين في (ب ٤) و(ب ٥)، مما يجعل معالجة كل وحدتين في اطار واحد ممكناً. . . بل ويسمح في علائقه الواضحة بقراءة لفعل كلام (أصيح) وتحديد علاقة فعل الكلام:

هذا بـ(أنا) و(من جوع) و(من يباس) و(يا أيتها الشرارة) و(يا أيتها الحياة). . .
فكيف تكون صيحة الفرح في (ب ١)؟
ولماذا يصبح الـ (أنا) هو الصائح ؟

ونلاحظ ان ارتباط الصيحة بالحالات السلبية يفوق ارتباطها بالحالات الايجابية فهل (انا اصيح من فرح) تدخل في خطة توازن موضوعاتية ؟.

يظهر ان السياق الذي تعمل فيه الوحدة الصغرى لـ (أنا أصيح) يجيب عن خطة التوازن الموضوعاتية هاته، لان هذه الصيحة تأتي بعد أفعال (الامساك بالكف/ شرب نار الجسد/ الرحم العطشان/ الانامل المرتعشات/ احترام اللحم)، فالسياق يشي بغير ما يعلن عنه (أنا اصيح من فرح)، فهل هو فرح سادي او مازوخي؟ انه فرح خارج الاعتياد ومن ثم فهو فرح متعب يحيل على اصل الصيحة التي لا تأتي للفرح بقدر ما تأتي للاعلان عن كينونة ولابلاغ احتجاجية معينة.

الى اي حد يمكن ان تكون الصياغة تعمداً لتناقض مقصود او خلق حالات غريبة لمواجهة المألوف، الروتيني ؟ ولكن ملاحقة قراءة قصيدة الحرب تكشف عن عودة الى مألوف توظيف الصيحة في (ب ٢) اذ تصبح الصيحة صيغة غائب بمرارات طبيعية لـ «يصيح من يباس)

و«يصيح من جوع»

ج ١ ــ «الشبح الملفوف بالاسود وحده يصيح»
من ضراوة الحياة حوله
تسقط من يديه، من جبهته ومنْ
قحفة رأسه القشور: » (ق ح/ ٩٤).

ج ٢ ــ «كل يصيح: بيتنا، الطريق، للقريةِ،
هذا زمني يعود ذا سقف وهذي
حجرة أنام فيها، وطعام ساخن يجيءُ..
تراكضوا، وخلعوا جلودهم، واسقطوا
الحراشف السوداء
والرقُمَ المعلقات في الرقاب والارساغ» (ق ح/٩١).

ج ٣ ــ «امرأة تصيح في ميدان طهران الكبير حولها
المسدسات والعصي والخناجر
دائرة
وصوتها نافورة مجنونة من دم: » (ق ح/٦٥).

ج ٤ ــ «لا قدرة على الكلام، ليس من يئن او يصيح
الصمت كل شيء
وهذه الاكوام احداقٌ ولحم نيء
ينتظرون وردة السماء
تشرق فوق جثث القتلى

وفوق تاريخ من الوجوه والاسماء» (ق ح/١٠٢).

ج ٥ ــ «امرأة تموت في الولادة

ورجل شيخ يدور باكياً

يمسك باب بيته يصيح:

«عشاؤنا برْدْ

ولم تعد للبيت يا ولد !» (ق ح/٦٠).

ج ٦ ــ «والمياه والاحشاء والجذور والدماء

دائبة ساخنة تدور

تختزن الصيحة في نسيجها

وتطلق الحياة والرغبة من قلوبها:» (ق ح/٧٠ ـ ٧١).

من خلال التصنيف المفهومي نقف هنا على درجة ثالثة من الصوت ـ الصيحة الخبرية، ففي (ج ١) نواجه ب (وحده يصيح) وفي (ج ٢) (كل يصيح)، وفي (ج ٣): (امرأة تصيح)، وفي (ج ٤) (يئن او يصيح) وفي (ج ٥) (يمسك باب بيته يصيح)، واخيراً في (ج ٥) (تختزن الصيحة).

ونواجه هنا في (ج ١) سياقاً خاصاً لتوظيف الصيحة لان فاعل الكلام هو (الشبح الملغوم بالاسود) بينما نجده في (ج ٢) مشينا في هيئة (بيتنا/الطريق) ليعود الشاعر في (ج ٣) الى فاعل كلام انساني (امرأة) في (ج ٣)، اما في (ج ٤) ففاعل الكلام هو (الصمت ولكنه ليس كل صمت بل صمت اكوام الاحداق واللحم النيء اما في (ج ٥) ففاعل الكلام هو (رجل شيخ)، وتنتهي دورة الشعر والشاعر الى فاعل كلام يمتزج فيه الطبيعي بالانساني في شكل فسيفسائي:

«المياه والاحشاء والجذور والدماء»

نلاحظ اذن ان الخبرية تتدرج من صيحة لفاعل كلام مبهم هو (الشبح) لتنتهي الى امتزاج بين صيحة فاعلي كلام هما الطبيعة (المياه والجذور) والانسان (الاحشاء الجذور) . . .

من خلال هذه الخطاطة الاولية يتبين لنا مطابقة في (ج ١) لموضوعاتية خبرية الصيحة ـ كصورة أساسية ـ لموضوعاتية سياقية ـ كصور ثانوية ـ فالاشطر المصاحبة للشطر الاساسي تعمق الصورة الاساسية لشبح انساني حولته الضراوة وتساقط قشور اليد والوجه والرأس.

وفي (ج ٢) يقوم خلع الجلد وسقوط الحراشف السوداء معادلاً موضوعياً (لكل يصيح)، كما تقابل في (ج ٣) صيحة المرأة، احاطتها بالمسدسات والعصي والخناجر، لتتحول الصيحة الى صيحة ـ صوت:

«وصوتها نافورة مجنونة من دم»

ويظهر ان الشاعر يمتلك هندسة واحدة في تعزيز الصور الرئيسية بالصور الجانبية، ففي (ج ٤) يعزز

فعل كلام الصيحة بصمت كل شيء وأكوام الاحداق وجثث القتلى. . . . الخ .

أما في (ج ٥) فيقابل فعلاً كلام الصيحة موت امرأة في الولادة لسياق وتعمل دورة الطبيعي والانساني في (ج ٦) على اختزان فعل كلام الصيحة .

٢ ـ العين :

من خلال جرد أولي لمعجم العين في قصيدة الحرب لياسين طه حافظ نحصل على المؤشرات المتعددة الصيغ كالتالي :

* عيونهم / العينين / اعين / عيني / عيناه / ‌اعينهم / عين / عيناها / العينين / العيون .
* الساهر / السهر / يستفيق / يرقدون .
* أنام / ينام / نائماً / ناموا / نومته / تنام .
* الاحداق / حدق / احداقهم / احداق / المحاجر / محاجر .
* بصري / الدموع .
* ينظر / النظرة / بانتظاركم / منتظره / تنتظر / ينتظرون .
* المستيقظ / يوقظ / استيقظي / يقظان / استيقظن .
* بكاء / باكياً .
* الغافية / غفت .
* الرؤيا / أرى / أراك / اراهم / ترى / يرى / رأى / رؤية / أرى / رؤيتنا .
* رنت / ترنو / تشهد / يشهد .

فاستدعاءات العين ـ معجمياً وتركيبياً ـ تحيل على عديد من الاسماء والمسميات التي يخوض فيها الفيلولوجي كالمعجمي من أمثال ابن منظور ، الا ان هاته العين ليست هي ما نحاول مقاربتها هنا ، انها عين الشاعر والشعر في قصيدة الحرب ، تلك العين التي يكشف عنها المعجم الشعري ساهرة ومحدقة وناظرة وغافية وباكية ونائمة ورانية وشاهدة ويقظة ونائمة . . . الخ .

فهي عين للمحارب والشاعر والتاريخ ، انها مرآة عصر الصراع بين اطروحتين ـ قومية وشبه ـ دينية ـ ، انها عين يبصر بها الاعمى صناعة الدمار وتجارة السلام . . . . الخ .

لا مجال اذن للتداعيات ، فالعين كما تكونت لدينا هي (عين أ) و(عين ب) و(عين ج) : أي ثلاث درجات من الرؤية الشعرية التي ترسم دواخل واعماق الحالات الشاذة في الطبيعة .

وباستعادتنا للسياق الذي يوظف فيه الشاعر عينه وعيوننا ، تتحصل لدينا مقاطع قصيدة الحرب من خلال الدرجات السابقة :

أ ـ العين :

ومع هذه الدرجة نحاول اخضاع العين لعلائق الانسجام والتماثل والتناقض التالية :

أ ١ ـ «وليشهد الطفل الصغير اللعبة الكبيرة

الضمادات مبقعات

جبهـــة

عين

ذراع

عنـــق

ساق» (ق ح/٥٢ ـ ٥٣).

أ ٢ ـ «والشبح القابع في زاوية الغرفة محمولاً على الاريكة

ينقل النظرة من عين الى عين وفي قبضته

سلسلة العصور

او سلسلة العقول :

تبعد او تقترب الخرز ؟» (ق ح/٥٦).

أ ٣ ـ «فتحت عيني واطبقتهما

اردت ان أظل

ملتصقاً حتى الهلاك الفذ بالحياة !

تصدمني شظيّة انتباه» (ق ح/١٦).

أ ٤ ـ «وها هي المشعة العينين،

سيدة الحب العظيم ابتدأت طقوسها

مثيرة الحيا من المشتعلة الحريق في الجسد» (ق ح/٧١).

أ ٥ ـ «والجنرال زائغ العينين والرادار

ينظر للطائرة المتحرة

صاعدة نازلة بالنار

ينظر للاجساد والرؤوس والسيقان

تطايرت من حوله، واللزج الاسود

يسيل فوق يده :

«أيتها الحرب انتهي !» (ق ح/٥٠).

أ ٦ ـ «ما زال عيناه الى الوردة في خندقه

وكفه تمر في محبة على قوام المدفع الجديد
ووجهه يهفو الى الطير الذي عبر
مبتسماً يريد. . .» (ق ح/١٨).

أ ٧ ـ «أظل طول الليل
نقدح عيناها بغاب جسدي
وانتهي مزدهراً بالفرح الناري في برودة الصباح» (ق ح/٥٨).

أ ٨ ـ «مثلهم عيناه تلصفان في الظلام
ويرتدي عمامة، قبعةً وخوذة ومثلهم
يأكلُ في المطعم او ينزل من طائرةٍ. . .» (ق ح/٩٥).

أ ٩ ـ «هذا هو الفيض الذي يولد منه اللهُ والنسورْ:
عيناه تبرقان
براقتان مقلتاه شهوة في وسط الزمان» (ق ح/١٠٥).

ففي (أ ١) تأتي العين في شكل جرد للاعضاء، (جبهة/ عين/ ذراع/ عنق/ ساق)، وعبارة عن تمثيل كل وحدة لشطر مستقل، الا ان علائقها تأتي من اشتراكها في (الضمادات مبقعات). . . ومن كونها مفاعيل لمشاهدة طفل، من ثم تأتينا (عين) مجردة ودون شحنة خاصة، ونفس الشيء بالنسبة لمقطع (أ ٢) في انتقال النظرة (من عين الى عين)، الا ان النظرة هنا، هي لشبح محمول على الاريكة، ففي حالتي مقطعي (أ ١) و(أ ٢) تبقى الـ (عين) غير مخصصة، على خلاف (أ ٣) التي نواجه فيها (عيني) أي نسبة للعين الى (أنا) ما، بالاضافة الى حركة هاته العين: «فتحت عيني واطبقتها»، والتي يكشف سياقها عن دلالة حركتها من خلال الاشارة الى التشبث بالحياة، ويتأكد هذا التشبث في (أ ٤) من خلال وحدة (المشعة العينين)، والتي هي (سيدة الحب العظيم)، هذه الفاعلة التي تتردد عبر خطاب مستنسخات قصيدة الحرب.

ويعود الشاعر الى التذكير بالاطروحة الاساسية في ربط زيغان العينين بعيني (الجنرال)، والالحاح على الزيغان من خلال القالب التكراري للشطرين:

«ينظر للطائرة المنتحرة
ينظر للاجساد والرؤوس والسيقان

ولكنها نظرة مأساوية ينفرط خلالها عقد الاعضاء، ضمن تذكير بسياق الاطروحة: «ايتها الحرب انتهي» و(الجنرال) و(الطائرة). . .

ويزداد هذا الالحاح على السياق في مقطع (أ ٦)، اذ تشتد نظرة العين الى الوردة في (الخندق) و(المدفع)، فالعينان هنا هما المحارب، الذي لا يلبث ان يختفي في (أ ٧) ليظهر مرة اخرى في (أ ٨)

بعلاماته المميزة: (خوذة) (طائرة). . . . وفي (أ ٩) بشكل أقل شفافية في (النسور).

ب ــ العين :

ونجد هنا درجة ثانية تكشف عن عمق عين الشعر والشاعر في مقاطع :

ب ١ ــ «حين نأَتْ

تلفتت، وحملت حفنة ترب ورمتها: انغلقي يا أعين

الحـــرَسْ

ان معي حبي

هربتـــه

وها أنا اجتاز

حدود هذا البلد النشاز» (ق ح/٢٧).

ب ٢ ــ «يقلبون اعيناً حائرة في زرقة السماء

ولا علامة تلوح، فارغٌ هذا المدى ودون حد

يرقب كلٌ موتَهُ ويستظل بيباس عمرِهِ

ينظر للمدفع والمخابر القابع في حفرتِهِ» (ق ح/٥٠).

ب ٣ ــ «ينتظرون كلهم، اعينهم مشبوحة حنقاً

وأفواهُهُم تسكنها الرغبة والبلاهة

اعرفهم، قد عرف الجوع على اجسادهم

صناعة السهام والخناجر» (ق ح/٣٢).

ب ٤ ــ «رآه في الغرفة

يجثم بين الباب والسرير

يوزع العيون فوق الجسد المبقع الذي

تساقطت عن لحمه اللفائفُ السوداء» (ق ح/٩٦).

ب ٥ ــ «الحرس المزركشون بالاشرطة الحرير والخواتم

الفضة والمسابح السوداء

عيونهم في بعضهم، الصوت خلف الباب:

«كم سنة مرت علي وأنا أصيح ؟ (ق ح/٩٩).

ب ٦ ــ «تنتشر الخرافة

تنزعهم من الحياة والزمان تحرق الحاضر

في عيونهم

قشاً وناراً صارت الحياة» ق ح/٤٤).

ونلاحظ هنا الانتقال من (العين) و(العينين) الى (الاعين)، فهل هي نفس عين وعيني وأعين الشعر والشاعر في قصيدة الحرب ؟ هل هي نفس الاعماق الباحثة في عمقها والتي ترتد نظرتها الى الداخل تحت عنف صراع الخارج.

اننا نجد في (ب ١) اي الاعين هي (أعين الحرس)، وفي (ب ٢) هي (اعينا حائرة)، تتعزز نظرتها بوحدتين معجميتين لـ : (يرقب) و(ينظر)، وتذكير أطروحي بـ (المدفع) و(المخابر) و(الحفرة).

ويظهر هذا التذكير الاطروحي كذلك في (ب ٣)، من خلال (صناعة السهام والخناجر) التي تفسر (اعينهم مشبوحة) كما ان ظهور (الحرس المزركشون بالاشرطة الحرير) كـأطروحـة يتوضح في جاءت (عيونهم في بعضهم) على خلاف (العيون فوق الجسد المبقع) في (ب ٤) التي تضعف أطروحتها لتصبح مجرداً(لفائف سوداء).

أما في (ب ٦) فان (الخرافة) تفعل في (عيونهم)، اذ تنزع منها (الحياة/ الزمان/ الحاضر)....

انها اعين الادانة، فالصورة الشعرية للاعماق تصطدم بالسطح وترتد حسيرة لتسكن خرافة ميتية، في انتظارية قاتلة ومقتولة.

وتصبح موضوعاتية الحرب من خلال (الاعين) موضوعاتية لصدمة المرآة بما ينعكس فوقها، انها صدمة لمنطق الطبيعة بلا منطق الحرب.

ج ١ ــ العين :

ويدخل تحتها المقاطع الشعرية التالية:

ج ١ ــ «أرى وراء ذلك الحائط ظلين، أرى حياة:

معتنقين

عاشقين، لا يقرب منهما الردى» (ق ح/٤٠).

ج ٢ ــ «اريد ان أراه هذا اللحم

ينبت فيه الناب

مسمارَ لؤلؤ،

يدخل مثل نيزك

كنجم» (ق ح/٧٥).

ج ٣ ــ «من زمن والشبح الملفوف بالاسود

لا يرى

انقطعت اخباره وناره

لا شيء، لا اشارة» (ق ح/٥).

ج ٤ ـ «وحدي مع الجذع الذي احترق
مع النقاط الزرق
مع الاشارات التي تجيء من سنين
ودون ان ترى
ودون ان يسمعها احد» (ق ح/٢٠).

ج ٥ ـ «يغمر روحي همسها البعيد
وهم يجنون من الحقد الذي يرى
جنائناً من فرح في جسد السيدة الحافل بالمسرة» (ق ح/٢٦).

ج ٦ ـ «يظل شيء يستثير العطش، الصراخْ
تتركه
تجلس قرفصاء عند رأسه
ما زال شيء يختفي، ولا ترى
في ذلك الجسد» (ق ح/٧٨).

ج ٧ ـ «سيدة الالواح في سومر والمعلقات
اراك تطلعين من شقوق هذا الزمن
الصخري، تشرقين في النوافذ،
اراك في ذاكرتي،
اراك في اللوحة، تبسمين آخر المتحف، تمنحين
ظلمتَهُ اشراقةً ناعمةً وسراً
وتتركين السجن، تخرجين من اطارك الخشبْ
ترافقين عاشقا أحب
وترجعين في الصباح
يبدو عليك السهر الطويل والتعب
لتدخلي ثانية
خطوط رسم في إطارك الخشب...» (ق ح/٣٥ ـ ٣٦).

ج ٨ ـ «أردت ان أظلْ
ملتصقاً حتى الهلاك الفذ بالحياة!
تصدمني شظية انتباه

اراهم: قد حبس الظلام

جسومهم نقطر منها صفرةُ الموت على الخشب» (ق ح/١٦).

ج ٩ ـ «وشبح يتبعني، يريد ان يمسكه هذا الرجل الذي

ما زال يستطيع صنع الحلْم

ما زال يستطيع رؤيةَ الحياة

ما زال لحمهُ

يلتف حول العظم لا ينهارْ» (ق ح/١٧).

ج ١٠ ـ «وتستمر في عروقنا الشراهة، الصيحةُ والحضور:

الفرح الكبير

رؤيتنا الرحم

مزدحماً خصوبة، والفرح الكبير

رؤيتنا الصخور

مشقوقة بالخضرة الجسور!) (ق ح/٧٢).

ففعل (أرى) يحيل على عين فاعلة في (ظلين) و(حياة) المقطع (ج ١)، بعيداً عن الاطروحة الاساسية لقصيدة الحرب، والتي يحال عليها في (ج ٢) من خلال (الناب) و(المسمار). كما تضعف الصورة الشعرية في (أراه هذا اللحم) أما نفي الرؤية في (ج ٣) في شكل (لا يرى) والاحالة على الخطاب المستنسخ (الشبح الملفوف بالاسود) فهو لحظة استجماع للانفاس، يتكرر في (ج ٤) في شكل نفي آخر يتخذ قالب تكرار معجمي: » ودون ان ترى

ودون ان يسمعها أحد»

ويتعزز التكرار المعجمي من خلال الاشطر المساعدة والذي يأتي كالتالي:

(مع الجذع/ مع النقاط/ مع الاشارات) ويستمر النفي في (ج ٥) في (لا ترى)، مع اختفاء للاطروحة الاساسية.

وبعد تجريب للنفي يعود الشاعر الى الرؤية في (ج ٥) مع (الذي يرى) في شكل أطروحي باهت، هو (الحقد) وتصبح الرؤية في (ج ٧) عبارة عن مستنسخ تكراري لـ :

(أراك تطلعين)

(أراك في ذاكرتي)

أراك في اللوحة)

وتتوجه الرؤية هنا ـ بدل (سيدة الحب العظيم) في السابق ـ الى (سيدة الالواح في سومر والمعلقات)، مع غياب ملحوظ لاطروحة قصيدة الحرب.

ويستبدل الشاعر ضمير المخاطبة بصيغة الجمع (أراهم) في (ج ٨)، الذي يحيل على ثنائية (الحياة/الموت) كما يقع الاستبدال بـ (رؤية) في (ج ٩) و(رؤيتنا) في (ج ١٠) وتغييب للاطروحي في المقطعين باستثناء الاشارة الثنائية (الحياة/الموت).

(٣) الوجه :

من خلال الجرد الاولي لمعجم الوجه في قصيدة الحرب نحصل على احتمالات مباشرة واخرى ضمنية نقدمها دونما تصنيف هنا ومن خلال علاقتها في الوجه (أ) و(ب) و(ج):

* وجهه/ وجهك/ وجوههم/ الوجوه/ وجهي/ الوجه/ وجوه/ وجه
* الرأس/ أرؤس/ رؤوسها/ رؤوسهم/ الرؤوس/ رأسها/ رأسه
* الرقاب/ يرقب/ رقابها/ ارقبها
* الشعر/ شعورهم/ شعره
* العقول
* الاضراس/ اضراسها/ الناب/ الانياب
* فرح/ الفرح/ فرحة/ يفرحه
* الجميل/ أجمل/ الجمال
* يحسن
* يشرق/ تشرق/ تشرقين/ اشراقة
* ابتهاجة/ بهجة/ البهجة
* تبسمين/ يبسم/ مبتسمين
* الاسى/ بؤسهم/ البلاهة/ البله/ الذاهل
* حزناً/ الحزن/ حزنك/ الحزين/ الشجن
* الخوف/ مخيفة/ الرعب
* الصورة/ الصور/ التصور
* الشبح/ مشبوحة/ الاشباح/ اشباح
* الظل/ تظل/ ظل/ ظلت/ ظلالة/ أظل/ ظلين/ يستظل/ يظل

فالوجه عند ابن منظور في لسان العرب هو مستقبل كل شيء (فاينما تولوا فثمة وجه الله) كما ان الوجه يحيل على المحيا والاتباع وإرادة والقلوب والاشراف والرأي ولاول والسيادة... الخ.

إلا ان هذه الحالات ليست هي ما يعنينا في نقد الموضوعاتية، بل ما يشد انتباهنا هو الوظيفة المرجعية والشعرية للوجه ضمن سياق مقاطع قصيدة الحرب التي نقدمها من خلال مقاطع (أ) و(ب) و(ج)...

أ) ــ الوجــه :

وتتم من خلاله قراءة علائقية موضوعية لعشرين مقطعاً شعرياً تخضع لتصنيف موضوعاتي محض كالتالي :

أ ١ ــ «من أجل هذا الوجه
أقام هذا الكاهن الضليل
معبدَهُ من حجر ثقيل
أقمت هذا البرجْ
من أجله أموت في البحار
من أجله اسأل رب النار
ان يمنح الحمامة الكبيرةْ
قطرة ماء، تسترد الروح. . . .» (ق ح/٢١).

أ ٢ ــ «كلامهم حراشف يسقطها الضجيج فوق الوجه
كلامهم سحابة الجراد
ياكل حقل النفس» (ق ح/٢١).

أ ٣ ــ «ايتها السيدة التي
كانت تقول: انتبهوا
من يحسن القراءة
يقرأه هذا الوجه
من يطلب الحياة
يلمسه
هذا الجسد الناعم كالصلاة. . . .» (ق ح/٣٤).

أ ٤ ــ «لا أحد يرى الزمان
لا أحد يذكر وجه العصر والتاريخ والمكان
أضاعت الحياة
نظامها. . . .» (ق ح/٤٤).

أ ٥ ــ «بذرة نار
بذرة اخرى، ولاح في المساء وجه ساطع
توسط الهضاب يحمل اشتعاله» (ق ح/١٠٤).

أ ٦ ــ «يجهش، ثم يدفن الوجه الذي احترق

يصفقه بالرمل والخرق
احترقت كجلده، التميمة
واحترق الحذاء والحلم. . . .» (ق ح/٥١).
٧ ـ «سيدة الحب العظيم ابتدأت طقوسَها
مثيرةُ الحيامن المشعلةُ الحريق في الجسد
اشعاعها يأخذني، النهدان فوق رئتيّ
يصرخان لذة وينفضان ثمراً ووجهها
مشتعل يأكل وجهي ويصيح
يا فحولة الاله هذي ساعة نصنع بين
صخرة وصخرة ولدْ !» (ق ح/٧١ ـ ٧٢).
٨ ـ «تمسك كفي الآن
تشرب نار جسدي
الرَحِمُ العطشان لصقَ النسغ الدافق
والأنامل المرتعشات يجترحن اللحم ـ عن
لذاتهن وأنا
أصيح من فرح
ووجهها يأكل وجهي ويصيح : «يا أيتها
الشرارة التي اريد»
تأخذني من قشرتي
تدخلني بلادها
ثم تشرّ جسداً على زمان لذة جديد. . . .» (ق ح/٥٧ ـ ٥٨).
٩ ـ «هذي العجوز نهضت سوداء تشتعل
اضراسها الحديد في الطريق
معقوفة تريد وجهي . .
ايها الحرس !» (ق ح/١٠٠).
١٠ ـ «ما زال عيناه الى الوردة في خندقه
وكفه تمر في محبة على قوام المدفع الجديد
ووجهه يهفو الى الطير الذي عبر
مبتسماً يريد. . . . . .» (ق ح/١٨).
١١ ـ «رآه في الغرفة يجثم بين الباب والسرير
يوزع العيون فوق الجسد المبقع الذي

تساقطت عن لحمه اللفائف السوداء

ووجهــه

مدينة محروقة، عروقها المعمرة

بارزة

يسيح منها دبق ودود. . . . .» (ق ح/٩٦).

أ ١٢ ــ «من يرجع الحياة للحجار والخشب؟

من يبطل السحر ويسترد وجهه الضائع

من يمسك بالخرافة

يصيح يا أيتها الحياة يا بشر !» (ق ح/٤٥).

أ ١٣ ــ «في غرفتي نقالة،

تمتلىء الغرفة حتى السقف،

هذا صبيّ ما يزال سادراً، ووجهه

يبسم، مَنْ البسَمُ الحاكي ؟ (ق ح/٩٤ - ٩٥).

أ ١٤ ــ «تقتدح الشرارة المسيرة

الأفُق اتضح

والجذر في التربة يشتد، ووجهه

مزدهر في وسط الهواء

ووردة الحب التي تعيش تحت الدغل

ترف من فرح. . . .» (ق ح/١٠٧).

أ ١٥ ــ «واقفة سيدة الحب العظيم، وجهها

يكشف عن خلاسه

عن فرح الكبريت، عن قمح وعن لهب» (ق ح/١٠٩).

أ ١٦ ــ «في وجهها الملفوح

اشارة الرغبة في البقاء،

اشارة اشتهاء،

اشارة للنجمة المطفأة التي تريد النار والسماء»

(ق ح/٦٠)

أ ١٧ ــ «الكون يرتجف

وانت لست انت

وجهك يختلف !»

أ ١٨ ـ «تراجع الموت
وظل وجهك المشرق في الزمان
يجمع بين الله والوردة والانسان

أ ١٩ ـ «وكشفت احشاءها للبرق والمطر . . .
ابتدئي !
اللحاء يستشيط فوق وجهك الساخن بالرغبة ،
واللب النقيُّ ،
رونق الربة ، في الجسد
ينضج في سكينته» (ق ح/١٠٦).

أ ٢٠ ـ «من أين جاء الشبح الملفوف بالاسود ؟
مرتعشاً
حدق في وجهك ، كنتَ نائماً ،
فزعتَ منه وهرعتَ للعراء صارخاً مشتعلَ الثيابْ» (ق ح/٧).

يجسد الوجه في (أ ١) واجهة مقدسة، يشهد على هذا التقديس تدعيم سياق المقطع بالوحدتين المعجميتين (الكاهن) و(معبده)، اذ تكاد تكون وظيفتها هي خدمة هذا (الوجه)، الذي يشيد له مبنى (المعبد) و(البرج)، فهو وجه يدعو الى الاستشهاد والابتهال الى طبيعة (البحار) والى (رب النار) . . . فأي وجه يكونه هذا الوجه) ؟ أهو (ماء الوجه) او (وجه الصراع) . . . .

لا يمكن ان يأتي الجواب من (أ ١) وحده، بل من علائقه بالمقاطع التي تجعل من (الوجه) موضوعاتية حوارية ومحورية في قصيدة الحرب.

فالوجه في المقطع (أ ٢) يصبح مكاناً لسقوط الضجيج بعد ان كان رمزاً مقدساً يسكن مكاني المعبد والبرج في المقطع (أ ١).

فالانتقال من السمو بالوجه الى تعريضه لضجيج كلام، بمثابة (حراشف) و(سحابة جراد) تأكل (حقل النفس) . . . انه اذن التهديد الوجودي لملامح الوجه، الذي يعتبر الصورة الانطولوجية لكائن انساني . . .

ويأتي التعبير عنه مباشرة من خلال المقطع (أ ٣) اذ يتحول الوجه الى قارىء لكل من يحسن القراءة، ويتخلى بذلك عن مفعولية القراءة الى فاعليتها . . يدل على هاته الفاعلية مقطع (أ ٤) الذي يتحول فيه الوجه مرة اخرى الى وجه (العصر/التاريخ/ المكان)، انه شهادة على معاصرتنا وحياتنا وفضائنا، من هنا يتقمص الوجه كل الاشكال التي تدل على انسانية الانسان، بل وعلى تجذره في الطبيعة، لان الشاعر يجعل منه في مقطع (أ ٦) مرآة عاكسة (ساطعة) و(مشتعلة) وسط الهضاب رغم دلالة المساء على الخفوت والانطفاء.

وكنتيجة طبيعية للسطوع والاشتعال، فان الوجه في مقطع (أ ٦) يحترق ويدفن، انها اذن عناصر خارج الطبيعة تلك التي تتدخل لتشوه الوجه ـ العلامة، والوجه ـ الرمز... الا ان صراع (الحياة/ الموت) يجد في (الحب العظيم) (اشعاعاً) للغائب (وجهها) والحاضر (وجهي) هذا الاشعاع الذي هو اشعاع التوالد والفحولة... ويتأكد هذا من خلال خطاب مستنسخات قالب تكراري مشترك ما بين مقطعين هما:

(أ ٧ ـ «مشتعل يأكل وجهي ويصيح

يا فحولة الاله هذي ساعة نصنع بين صخرة وصخرة ولد

(أ ٨ ـ «ووجهها ياكل وجهي ويصيح: «يا أيتها

الشرارة التي أريد».

ويصبح القالب التكراري لخطاب المستنسخات هو (ياكل وجهي ويصيح) في تكراره مرتين متباعدتين ضمن سياق توظيف الوجه كضم وانفتاح يهدد فيه وجه الآخر الشرير (وجهها) وجه الانا الخير (وجهي).

ويظهر ان لا وعي الشاعر يلاحق صوره الشعرية، فتحولات الوجه لا تتوقف، فاذا كان أكل الوجه الآخر في (أ ٨)، فهو يصبح مفعولاً بدل ان كان فاعلاً، فاضراس الحديد المعقوفة في مقطع (أ ٩) تريد وجه الانا: (وجهي)، فالتهديد الخارجي للوجه يأتي من عجوز سوداء تشتعل....

ورغم وجود التهديد الخارجي فوجه الغائب (وجهه) يتطلع الى فوق، أي الى ما لا يستقر في مكان، الى (الطير الذي عبر) في مقطع (أ ١٠)، انه تفاؤل لا يلبث ان يخبو مع المقطع (أ ١١) ليتشيأ الوجه ويصبح عبارة عن (مدينة محروقة)، ضمن سياق مغرق في السوداوية يتساقط فيه اللحم ويسيح الدم....

وتتلاحق صور (الوجه الضائع) والبحث عن استرداده في مقطع (أ ١٢)، وعن درامية الاحداث التي تجعل وجه صبي يحافظ على ابتسامته في مقطع (أ ١٣) في غرفة مملوءة بالجثث ولا يفتر الوجه عن الابتسامة فقط، بل يزدهر في مقطع (أ ١٤).

وان كان ازدهار الوجه غائب في (وجهه مزدهر) يعزز هذا الازدهار سياق مقطعي يستدعي موضوعاتية (الشرارة/ الافق/ وردة الحب/ الفرح)....

وفي مقطع (أ ١٥) يستعيد الشاعر قالب خطاب المستنسخ في مقطع (أ ٧) من خلال شطر: «سيدة الحب العظيم ابتدأت طقوسها» هذه الاستعادة التي تأتي في مقطع (أ ١٥) كالتالي:

«واقفة سيدة الحب العظيم ووجهها»

وهذا الشكل من اللوازم يشدد من خلال بلاغته التكرارية على صورة وجه يعزز تكشفه عن طريق تكرارية حرف (عن) في شطر:

«عن فرح الكبريت، عن قمح وعن لهب»

في شكل سياق يجمع بين الاشتعال (الكبريت/لهب) وتغذية هذا الاشتعال (قمح) . . . .

ويظل الوجه الملفوح في مقطع (أ ١٦) الوجه ـ الاشارة بعد ان مر معنا الوجه ـ العلامة والوجه ـ الرمز، هذه الاشارة التي تؤكد نفسها من خلال قوالب خطاب المستنسخ في شكل تكرار معجمي يصبح معه الوجه:

«اشارة الرغبة في البقاء

اشارة اشتهاء،

اشارة للنجمة المطفأة التي تربط النار والسماء»

فهل هو لا وعي الشاعر، ام الحاجة على الصورة الشعرية للوجه الملفوح . . .

وينتهي تلاحق صور الوجه في مقاطع الشاعر (أ ١٧) و(أ ١٨) و(أ ١٩) و(أ ٢٠) الى (اختلاف الوجه) و(اشراقة) و(سخونته) و(التحديق فيه) وهي صورة تعزز أوجه الوجه وتقلباته في لا وعي الشاعر الملتاع بخوض حرب (قصيدة الحرب)، انها حرب النوع الادبي وحرب الموضوعاتية التي يطغى عليها صراع الحياة ومحاربة الموت في الوجه الذي هو (وجهي/ وجهك/ وجهها/ وجوههم) انه مفرد بصيغة الجمع . . . .

ب ـ الوجـــه :

ب ١ ـ «تناءت الوجوه في الظلام

وظل فوق ورق الكتابة

وظل في الصحون

وظل فوق عشْبِ الذاكرة المجزوز،

ظل رماد الحرب» (ق ح/١٢).

ب ٢ ـ «الشبح الملفوف بالاسود دون صوت

يمسك بالكتْفِ، يدير الرأس

فتختفي البيوت والاسواق والوجوه

والاسماء والالوان !» (ق ح/٦٤).

ب ٣ ـ «تمتلىء الغرفة بالوجوه، كلهم موتى ،

ماكولة

محروقة وجوههم ،

تمتلىء الغرفة حتى السقف» (ق ح/٩٤).

ب ٤ ـ «تجتمع الاشباح

في قاعة كبيرة مقفلة الابواب
تنزل من حديد سقفها السلاسل
ويقرع الجن الطبول تصهل الخيول وهي
تمخر البخورَ والدخان
تلقي على وجوه كل الحاضرين كلِماً وأحرفاً لامعة
والبشر المسحور احجاراً وأبقاراً وأسراباً
من الغربان والماعز والقناغر المزركشة
هذي الوجوه البُلْهُ والمحاجر
احداقها جامدة مثل قشور البيض
تنتظر الرقمَ الاخير للنذورْ» (ق ح/٦٧).

ب ٥ ـ «يغتسلون الآن في النهرْ :
البارد العذب على الوجوه والاكتاف لذةً مديدة
تثير في اللحم الحزين لعبة الربيع
وابتهاجة الانب والوردة» (ق ح/٩٢).

ب ٦ ـ «يجري على الوجوه
والقمصان والاحذية الممزقة
وحولهم صفوف اكياس الرمال ،
التعب الذي مضى مكدس حولهم . . . . .» (ق ح/٩٣)

ب ٧ ـ «تنظر للانسان في دماره وعارِهِ
تنظر للمدائن المحروقة المدمرة
وللوجوه الباقيات كالصحون
فارغة منتظره . . .» (ق ح/١٠١).

ب ٨ ـ «وهذه الاكوام احداق ولَحْمٌ نِيءْ
ينتظرون وردة السماء
تشرق فوق جثث القتلى
وفوق تاريخ من الوجوه والاسماء» (ق ح/١٠٢).

ب ٩ ـ «والجوع والضجر
يعمّقان في الوجوه حفَراً ويرسمان زمناً
كان لهم أو زمناً يجيء» (ق ح/ ٣١).

ب ١٠ ـ «وجوههم واحدة

أجوافهم واحدة
تجمعوا هناك أكواماً من الحجارة السوداء» (ق ح/٥٥).

ب ١١ ـ «وفي الصباح طائر اسود
يحط فوق سطح كل بيت
يقطر من جناحه دمٌ
وتصرخ الجدران في وجوههم
ابتدأ الهجومْ !» (ق ح/٦١).

مع انتقالنا من الوجه (أ) الى صيغة الجمع في (ب)، نجد ان ما كان وجهاً، اصبح وجوها وهو انتقال طبيعي ما كان ليستوقفنا لولا أنه لا يعد مجرد صيغة نحوية، بل هو تحول من البسيط الى المعقد ونكشف عن لا وعي جماعي تدخل معه الصورة الشعرية الموضوعاتية تجربة البحث عن الواحد في الجماعة بعد ان جربت بحث الجماعي في الوجه الواحد.

فكيف «تناءت الوجوه في الظلام» في مقطع (ب ١) ؟ وكيف حصل هذا التنائي في «ظل رماد الحرب» ؟.

انه اعلان عن الاطروحة الاساسية ـ ولاول مرة ـ في قصيدة الحرب لان الظلام هنا يقابل الحرب، كما تتعزز الصورة من خلال تكرار معجمي لكلمة (ظل) اربع مرات في شكل استنساخ معجمي تستهل به الاشطر الاربعة التي تتلو الشطر المحوري الذي تتنادى قيه الوجوه. اذ يصبح هذا الظل فوق الورق وفي الصحون وفوق العشب وظل رماد صور اضافية لتعزيز الصور الشعرية الموضوعاتية الاساسية لتنائي الوجه في مقطع (ب ١) وتتلاحق الصورة القائمة لتنائي في الظل بمقطع (ب ٢) لكي يصبح ما كان يتناءى وجوها يلتحم بالامكنة (البيوت والاسواق) والرموز (الاسماء والالوان)، قبل ان تختفي نهائياً؛ ليتحول بعد الوجوه في مقطع (ب ١) الى اختفائها في مقطع (ب ٢)، وهو اختفاء يمس معالم المعمور والمرموز. . . ويتعزز هذا السياق ضمن وحدة خطاب مستنسخات، ذات شكل تكراري لـ (الشبح الملفوف بالاسود. . . .).

في صفحات (قصيدة الحرب): (٧/ ٤٢/ ٦٢/ ٦٤ (مرتين/ ٦٥/ ٧٤/ ٨٢/ ٨٥/ ٨٧/ ٩٤).

وهذا الشطر ـ اللازمة المنبث عبر قصيدة الحرب يأتي كاعلان وتأكيد لاطروحة موضوعاتية الحرب، التي لا تسمى بل يكنى عنها، وتشخص في «شبح ملفوف بالاسود» يضرب بظل جناحين فوق الوجوه، التي تناءى في (ب ١) وتختفي في (ب ٢) وتستكين وتحترق في (ب ٣) فما معنى ان «تمتليء الغرفة بالوجوه حتى السقف» ؟

يظهر ان الشاعر يعتمد بلاغة تكرار لاجزاء معينة من الاشطر في مقطع (ب ٣) اذ نجد: «تمتليء الغرفة بالوجوه، كلهم موتى»

وبعد شطرين يعود الشاعر الى استعادة مكونين من الشطر كالتالي:

تمتلىء الغرفة حتى السقف»

ويلاحظ ان قالب الاستنساخ يتوخى بلاغة تكرار تحد من كمية الخبر على حساب كيفية وابراز طابع مبالغته، تدل عليه وحدة (حتى السقف). . . .

ونلاحظ ان ما كان هو (الشبح الملفوف بالاسود) في (ب ٢) يصير اشباحاً في (ب ٤) ليتخلى عن صيغة المفرد في (الشبح)، كما يتخلص عن لفه بالاسود لتمتص بدورها مشاهد التجمعات داخل الفضاءات المغلقة على الوجوه، وداخل عمليات المسخ التي تصيب الوجه البشري، وتحوله الى طبيعة جامدة الاحجار/ قشور البيض/ او طبيعة حيوانية (أبقاراً/ غرباناً/ ماعز / قناغر). . . .

فهل في اغتسال الوجوه بمقطع (ب ٥) ما يدل على استعادة للوجه الحقيقي المتفاءل رغم محنه ؟

وهل تعب الوجوه في (ب ٦) يدل على حالة عابرة للتجدد ؟ وكيف تبقى (الوجوه الباقيات كالصحون) في (ب ٧) فارغة ؟ ومتى كانت (الوجوه والاسماء) مجرد تواريخ كما في (ب ٨) ؟ لماذا يعمق (الجوع والضّجر) حفره في الوجوه بمقطع (ب ٢) ويستعيد الشاعر صورة المسخ الجماعي للوجوه في (ب ٩) اذ انها مجرد جمادات تتحلل في الطبيعة حجارة سوداء. . .

ويقترن السواد من هنا بالشبح الاسود والحجارة السوداء لينتهي الى طائر أسود في (ب ١١) - يكاد يكون طائراً من (طيور) شريط هيتشكوك. لانه يحط فوق كل سطح بيت، فلا تصرخ الوجوه في الاشياء، بل تصرخ الاشياء (الجدران) في الانسان (الوجوه) وهذا العكس للادوار والمواقف الطبيعية في (ب ١١) يقلب الموازين في عالم بلا قيم يمشي فيه الناس على وجوههم؛ ويحافظون على نعالهم من التآكل. . .

ج) الوجـــه :

ج ١ ــ «أعرفهم، قد عرف الجوع على اجسادهم
صناعة السهام والخناجر
بنى له ملاجئاً في عمرهم، فهو يطل مرةً
من أوجه يابسة
ومن أكف نبتت فيها المسامير ومن
حناجر
تشقق التين بها. . .» (ق ح/٣٢).

ج ٢ ــ «وساحت الارواح دون غاية، وعامت الاجساد
محاجر بيضاء في الظلام
واوجه طافية في الريح
من يرجع الحياة للحجار والخشب؟» (٤٥).

ج ٣ ـ «تحركت كتائب جديدة تخوض في الخضرة والصفرة والسواد
امتلأ الظلام بالدوي والتراب بالاقدام والغبارُ
فوق أوجه الجنود والعتاد» (٤٨).
ج ٤ ـ «يلوح حمل الناقلات فوق أوجه الجنود:
أمتعةً ،
قنابلاً
وقود» (٤٩).
ج ٥ ـ «الله للازهار
والاوجه الشاحبة المستَلَبَةْ
الله للاعشاب تستدير في جذورها
للزرقة اليابسة المخضبة
سِرّيَةٌ تولد
سريةٌ تموت
ج ٦ ـ «والاوجه المحاصرة
تلتز بالحجر :
هذه هي الخرافة
قد ارتدت بزتها الرصاص» (٤٧).
ج ٧ ـ «تخاطفت خضرتها
امكنة جديدة تطلع والرياح تحمل الندى
وتحمل الاشعة الحميمة، الشذى
تمر فوق الاوجه اليابسة المقرحّة
اكتملت
ولاحت الرؤيا »(٩١).

ج) الوجـــه :

ويتقارب وجه (ب) مع وجه (ج) في صيغة الجمعية، باستثناء هذا الانتقال من الوجوه الى الاوجه التي هي يابسة) في مقطع (ج ١) و(أوجه طافية) في (ج ٢) و(الغابر فوق أوجه) في (ج ٣)، و(أوجه الجنود) في (ج ٤)، و(أوجه شاحبة) في (ج ٥)، و(أوجه محاصرة) في (ج ٦)، لننتهي كما بدأنا بـ (الاوجه اليابسة) في (ج ٧) فموضوعاتية الاوجه تجعل من هذا الاخير بابا ومرآة يطل منها الجوع في (ج ١)، الذي يسكن /

الاعمار/ الاجساد/ الاكف/ الحناجر) كجوع أبدي.

وتتعزز نفس الصور السياقية المصاحبة للاوجه، من خلال أوجه مقطع (ج ٢) الطافية في الريح، كمعادل للارواح التي ساحت وللاجساد العائمة والمحاجر البيضاء في الظلام، انها حالة حشر وقيامة تنتظر فيها الاوجه الطافية مصيرها، بعد ان فقدت الحياة، شأنها شأن الطبيعة (الاحجار والاخشاب)، واذا كان تخصيص الوجوه لم يرد في (ج ١) و(ج ٢) فاننا ندرك في الخطاب الشعري المباشر لمقطع (ج ٣) بأنها (أوجه الجنود) التي يعبر فوقها (الظلام/ الدوي/ التراب/ الاقدام/ الغبار)...

ويتأكد هذا التخصيص من خلال مقطع (ج ٤) الذي يتم من خلاله التشديد على (أوجه الجنود) التي تعكس (حمل الناقلات) التي تلوح فوقها، فهي بمثابة مرآة عاكسة للصراع اليومي الذي تحيل عليه قصيدة الحرب اعتماداً على موضوعاتية تحولات الوجه.

كما يكشف الشاعر عن أطروحته الرئيسية من خلال خطاب المستنسخات في قالبي شطري مقطع (ج ٥).

«سرّيَةٌ تولد

سرية تموت»

ويعمل الشطران كسياقين لموضوعاتية (الاوجه الشاحبة) في (ج ٥) التي تفتقد لونها وهويتها ما دامت (مستلبة)، لذلك يقع التوجه الى القوى الميتافيزيقية في استدعاء لسياق المقطع لقالب تكراري في شطري:

«الله للازهار

الله للاعشاب تستدير في جذورها»

فكيف تتوسط (الاوجه الشاحبة) الشطرين السابقين، في استدعائهما للقوى الغيبية لحفظ الحياة في الازهار والاعشاب، كمرمز للحياة، وتتحول (الاوجه الشاحبة) في (ج ٥) الى (الاوجه المحاصرة) في (ج ٦) يعززها سياق اخباري لاطروحة قصيدة الحرب، التي يدل عليها (الرصاص) كرمز للحصار... وتقفل الدائرة على دورة الاوجه التي يجعلها الشاعر منفذاً نطل منه في بداية قصيدة الحرب، وينتهي بها الى طريق نعبره (فوق الاوجه اليابسة المقرحة).

* خلاصـــات :

ينتهي بنا النقد الموضوعاتي في قصيدة الحرب عند ياسين طه حافظ الى توظيف الصوت والعين والوجه كمحاور مرآوية توقع فوقها آثار موضوعاتية، تحيل تحولات الصوت، الى احتجاج، والعين الى مرآة والوجه الى تاريخ . . . وهذه الآثار الموضوعاتية تتكامل في تقاطعها، اذ لا تستقل في موضوعاتيتها ودلالاتها بنفسها، ولا تمتلك حق اعلان القطيعة مع حد من الحدود الثلاثة، لتداخل مكوناتها على المستوى العضوي - فهي تقع في الرأس وتستنطقه - وتداخل مكوناتها على المستوى الوظيفي فالصوت احتجاج والعين مرآة والوجه تاريخ، فالصوت انعكاس لتاريخ قصيدة الحرب التي يتقاذفها النوع والاطروحة . . .

فكيف يتم تحول الصوت الى صراخ (احتجاج) والعين الى رقيب (مرآة) والوجه الى صفحة (تاريخ) ؟

انها صور الشعر والشاعر، تلك تلح على الاعماق من خلال الصوت والعين (الاحتجاج/ المرآة) والسطح (الوجه)، فالصوت يأتي من داخل الاعماق كما يأتي الماء من داخل العين، ليفرغا معاً دواخلهما على سطح وجه تاريخ جنون الحرب . . . او تاريخ حرب الجنون . .

فالشاعر في قصيدة الحرب يكلم العالم وينتصت الى نبضه الكوني، من خلال تقاسيم صوت ووجه وعين تمتد لتتواصل مع شعراء يخوضون الحرب سلماً وسلاماً . .

ـ فهل تسري هذه الخلاصات على كل الشعراء والروائيين والقصاصين ونقاد قصيدة الحرب ؟

ـ وهل يمتلك النوع نفس الملامح في تجارب باقي المبدعين ؟

هذا ما لا تستطيع تأكيده او نفيه اذ يبقى في حكم الاحتمال، أما ما نستطيع تأكيده هنا، فيما يخص الحس المشترك بين مبدعي وشعراء قصيدة الحرب فهو الحس الاطروحي الذي يفترض بعداً ايديولوجياً محضاً او مضمونياً محضاً، على حساب النوع الذي يستهدفه دون ان يستوفي ضروراته.

واذا كان لشعر الاطروحة وظيفة أساسية هي عودة الوعي، فان النقد الموضوعاتي يصبح مباغتة لهذا الوعي، اذ ليس له طموح بلوغ حقائق ثابتة، لان كل فهم يظل نسبياً في الوضعية والطبيعية الفردية الفاهمة التي تجهد نفسها لتوليد الاضاءات، ونبش المنظورات لان المناهج التي يستعملها النقد الموضوعاتي لهاته الغاية، ليست كلها من ابداعه، بل من اقتباساته .

فاذا كانت القصيدة في المنظور المالارمي هي محاولة للتعبير عن المعنى الغامض لمفاهيم الوجود، فان التعبير الادبي يحاول اضاءة حضور المعنى، من داخل العلاقات والدلالات، اذ يدخل معنى (الصوت/ العين/ الوجه) في علاقات مترابطة، يطلق عليها مالارمي (السبب/ المنظور/ الصورة) مما يدفع الناقد الموضوعاتي التي بحثها بطريقة نسقية، تستقصي مفهوم البنية في فهم الشاعر او الموضوعاتي في عريه .

لقد كان علينا ان نترصد البنيات الاساسية او الاصول الموضوعاتية في خضوعها لوعي، يعرف اليوم انواعاً ودرجات لا توجد فقط على المستوى الانعكاسي لقصيدة الحرب في شكل (صوت/ عين/

وجه)، بل وما فوق ـ الانعكاسي، أي بالوعي الذي يظهر على مستوى الحساسية الشعرية. . .

من ثم، فالنقد الموضوعاتي، كما يطبق على قصيدة الحرب عند ياسين طه حافظ، هو نقد يفضل سبر غور العمل الشعري، من خلال طرحه لقراءة ـ مصغرة ـ تستهدف الانتهاء الى قراءة ـ مكبرة، في شكل ملاحقة لتداعيات اللغة، التي تعتبر بالنسبة لهذا النقد الطريق الوحيد والحقيقي للتعبير، اذ تتحول كل مقطوعة من مقطوعات ياسين طه حافظ الى رمز. . . من هنا يلاحق النقد الموضوعاتي الكلمات ـ المفاتيح والصور ـ المفضلة، والعلامات ـ البارزة، عبر وتائر احصائية مرة، وتأويلية مرة ثانية.

وهذا ما يدفعنا الى البحث عن استراتيجية النقد الموضوعاتي وموقعه وطوبولوجيته التي تخضع لقوانين التشاكل والتوازي والتماثل بهدف المساعدة على فهم مجالات تخيلاته.

فالاهمية التي يظهر بها النقد الموضوعاتي هي اهمية اظهار وعي يساعد على تحويل العالم الحسي الى مادة روحية، فهو نقد جديد ينبعث من الاصول ومن الحساسية للكشف عن الطبيعة كمادة تخيل.

من ثم تقتضي كل دراسة نقدية موضوعاتية اعتماد:

١ ـ قراءة شعر واشعار الشاعر والتنقيب عن بنياتها الداخلية.

٢ ـ التعليم على انتظام الموضوعاتية في مجموع متجانس ومتضاد.

٣ ـ تكوين صورة عن لا وعي الشعر عند الشاعر.

٤ ـ معاينة معادلة الصورة لحياة الشاعر المبتكر.

البنية الدرامية في القصيدة الحديثة

دراسة في قصيدة الحرب

د. علي جعفر العلاق

- ١ -

في استجابة استجابته، ايا كان نوع هذه التجربة، ومستواها، يظل للشاعر مجموعة من الممكنات للتعبير عن هذه الاستجابة، اعني مجموعة من الوسائل التي يمكنها، مع ما لها من تنوع واختلاف ان تجسد تجربة الشاعر بطريقة عميقة ومقنعة.

لقد ارتبط الشعر، منذ البدء، بمستوى شخصي جعله، على الدوام، اكثر وسائل الاداء صلة بالنفس، بما لها من توتر وبساطة، من تصدع وجبروت، من نشوة وفجيعة.

وظل للشعر هذا الامتياز الغريب: قدرته الفذة على معاونة الانسان في سعيه للتعبير عن علاقته بعالمه الشخصي او العام تعبيراً حياً. وظل له، ايضاً ولاسباب عملية ووجدانية، انه الحارس اليقظ على مشارف الروح: يرقب دخانها وامطارها، ويسهر على ما يواجهها من مسرات ومتاعب، ويقدم لها العون للتعبير عما تريد قوله.

واذا كانت صلة الشاعر بتجربته، في الاعم الاغلب، صلة غنائية، فان ذلك لا ينفي ان بذرة الدراما لم تكن، في يوم ما، بعيدة عنه، فالقصيدة باعتبارها استجابة للحظة من التوتر الحسي والفكري، تنطوي على عناصر الصراع، والتصادم من اهواء وافكار، وارادات.

يقول الناقدان كلينث بروكس وروبرت بن وارن:

> ان كل قصيدة، تشكل اساسها حالة ما، والقصيدة هي ما تثيره تلك الحالة. انها استجابة لموقف محدد، لذلك فهي دراما صغيرة، او دراما كبيرة احياناً[1].

من الواضح ان كلام هذين الناقدين يتقصى الدراما الكامنة في كل قصيدة، أي يبحث عن بذور الصراع في الافكار والاحاسيس والافعال في كل نص شعري مهما كان حظها من البروز او الخفاء غير ان الشعر، وبفضل التطور الكبير في مستويات التفاعل بين فنون التعبير الاخرى، أخذ من هذه الفنون المجاورة له، وافاد من امكاناتها، وتفاعل معها تفاعلاً حياً، وبذلك ازداد غنى وتوتراً وازدادت قدرته على التعبير عن انشغالاته وافكاره بطريقة فاعلة. ان الشعر اليوم، يجرب مديات وحقولاً لم يعهدها من قبل، ويواجه، نتيجة لذلك، تجارب وافكاراً وموضوعات لم يكن قد واجهها سابقاً، مما يحتم عليه ان يبحث عن وسائل للاداء اعمق تأثيراً.

ان الوشيجة الغنائية، التي اشرنا اليها قبل قليل، ما عادت هي وحدها التي تحكم صلة الشاعر بموضوعه، وتحدد له طريق الوصول الى التجربة والتعبير عنها. ما يربط الشاعر بموضوع قصيدته امر اكثر من ذلك وأشد منه تعقيداً: انه استيعاب هذه التجربة، وتمثلها وجدانياً وفكرياً من جهة، والتعامل معها موضوعياً من جهة اخرى. أي، وبعبارة اكثر تحديداً، استخدام الوسائل الدرامية، او بعضاً منها،

لاكساب هذه التجربة شكلاً ملائماً.

ومن الطبيعي القول ان العلاقة بين التجربة والممكنات الدرامية فيها ليست علاقة آلية او محتومة، اي ان الدراما لا تكمن في تجربة القصيدة حكماً، وليست جزءاً آلياً منها، وهي، ايضاً، ليست صفة من صفاتها، او خاصية من خصائص التجربة توصف بها، او تنسب اليها على الدوام. ليس هناك تجربة درامية في حد ذاتها، أي قبل ان تأخذ طريقها الى القصيدة، او على الاصح قبل ان تمر من خلال الشاعر، حواسه وفكره وهما في حالة من اليقظة والحيوية بالغة الرهافة.

تظل التجربة، قبل ان تصل اليها يد الشاعر، تجربة خاماً: تجربة حيادية مطروحة للجميع. وهي في وصفها هذا لا تقبل التحديد او الوصف الحاسم غالباً، يمكن للتجربة الواحدة ان تكون غنائية ودرامية معاً وفي نفس الوقت. ان ما يحدد لها هذه الصفة او تلك شيء خارج تركيبها الداخلي وسياق حركتها: انه الشاعر، طريقة تفكيره بالتجربة وتمثله لها. فالتجربة قبل ان تصبح تجربة شعرية، أي قبل ان تدخل هذا الكون العجيب، قبل ان تأخذ لها شكلاً شعرياً محسوساً، ولا تقبل وصفاً او تحديداً نهائياً.

ان التجربة، قبل دخولها مختبر الشعر، تظل قابلة لان تصبح هي شيئاً آخر، هي ونقيضها في الوقت ذاته. انها، بتعبير آخر، عدد من التجارب والاشكال يساوي عدد الشعراء الذين كتبوها، او كتبوا عنها او حولها، والاشكال التي تتخذها التجربة تتعدد بتعدد ما لقصائد هؤلاء الشعراء من صيغ واساليب.

كيف يمكن للتجربة ان تتشظى الى هذا العدد الهائل من التجارب؟

لا شك ان منهج الشاعر، منهجه في احكام صلته بالتجربة، منهجه في تشربها، واخيراً منهجه في التعبير عنها، هو ما يحدد درامية التجربة او غنائيتها، وهو، ايضاً، ما يمنح هذه التجربة شكلها المادي المحدد الذي يضمن لها، في النماذج الشعرية الموفقة، التفرد والفاعلية.

ان اختيار زاوية النظر الى تجربة ما، أمر على اهمية شديدة، اذ ان هذا الاختيار، اذا كان ناجحاً، يفتح امام الشاعر الباب على الامكانات التعبيرية في تلك التجربة، ييسر له، بالتالي، معالجة الزاوية المختارة منها بطريقة ملائمة.

ويترتب على ذلك ان نشير الى ان زاوية النظر هذه لا بد وان يرتبط بها، او ينبثق عنها نزوع الى الاختيار: اختيار البؤرة الاكثر تفجراً في التجربة المراد التعبير عنها، البؤرة التي تكمن فيها الدراما. ان ذلك كفيل بتوفير ميزة درامية هامة للقصيدة، وهذه الميزة تعتمد، بالتأكيد على:

> مقدرة الشاعر في الوقت نفسه على اختيار ما هو جوهري (على الاقل من منظوره الخاص) والاستغناء عن التفصيلات غير الجوهرية[٢]

ومما يرتبط بطبيعة القصيدة الدرامية انها ليست تعبيراً عن تجربة منجزة او منتهية، أي انها ليست حديثاً عن تجربة اخذت هيأتها الكاملة خارج القصيدة. بل هي على العكس من ذلك تماماً. ان جزءاً كبيراً من الثراء الدرامي للتجربة انها تكتسب نموها من خلال نمو القصيدة نفسها. أي ان الدراما، هنا، ليست

في «تجربة ما» يجري التعبير عنها، بل تكمن في «العملية» التي تتشكل بها هذه التجربة داخل نص معين. بتعبير آخر، ان الدراما تندرج في العملية ذاتها: عملية «تشكيل» التجربة ومنحها هيأة محددة مع نمو القصيدة نفسها، وهنا يتجسد جانب كبير مما في القصيدة من رشاقة، وحيوية، وامتاع. لذا:

فان ما يفتننا في القصيدة ليس مجرد تعرفنا على فكرتها النهائية، بل متابعتنا للعملية التي بواسطتها يتم الوصول الى تلك الفكرة[٣].

ان ذلك يمثل ايضاً فرقاً جوهرياً بين نمطين من الغنائية في الشعر: الغنائية التقليدية والغنائية الحديثة[٤]، ففي الوقت الذي يعبر الشاعر الغنائي التقليدي «عن فكرة جاهزة سلفاً» فان الشاعر في النمط الغنائي الجديد «يكتشف فكرته من خلال تفاعلها الجدلي مع العالم الخارجي». وواضح ان النمط الثاني لا يتعارض مع النمو الدرامي في القصيدة، بل يضيف اليه غنى وتوتراً تعجز الغنائية التقليدية عن توفيرهما.

في التعبير الدرامي عن موضوع ما، لا بد للشاعر من ان يحتشد بعدة استثنائية، وهذه العدة تتنوع كثيراً، فحين لا ينهض الحوار وحده، مع انه ملمح درامي، بمهمة الاداء الفاعل يمكن للحوار الداخلي، او الحوار الدرامي او المناجاة ان تؤدي دوراً فعالاً في ذلك، الى جانب وسائل درامية اخرى، كتعدد الاصوات، التناقض، السخرية.

لا بد للشاعر من الوصول بتعبيره الشعري الى اقصى مدياته من التوتر والتأثير، وكما ينبغي لنبرته، في ادائه الدرامي، ان تتوفر على قدر من التموج، والتباين. لا بد لها من ان تعلو وتهبط، تشف وتتكدر، تتسع وتضمر، ان تصغي الى أنين الروح تارة وتتفجر بالصراخ الدامي تارة اخرى، ان تتحدث بهمس فاجع طوراً وتصدح بمرح بهيج طوراً آخر.

من المؤكد ان ما يزيد في عمق القصيدة الدرامية نزوعها الى التكثيف، ان اختيار الشاعر للجوهري من اجزاء تجربته، كما اشرنا سابقاً، مرتبط ارتباطاً حمياً بهذا الامر. ان ما يجعل الفعل الدرامي في القصيدة فعلاً مشعاً وضاجاً بالدلالة قدرة الشاعر على بناء الحدث بناء لماحاً، بارعاً، شديد الرهافة. ان أي ترهل في تفاصيل الحدث، او انشغال بالعارض منها سيضيع على الشاعر، بكل تأكيد، فرصة اقتناص التجربة او، على الاصح، العثور على اكثر اجزائها حرارة. ان الفعل الدرامي، وكما يشير الناقد الامريكي هوراس غريغوري:

> لا يمتد امتداد مسرحية تستغرق ساعتين او ثلاثاً، بل يضغط ويكثف، ويعمل طاقته عن طريق التشبيه، والتناقض والنكتة، والايقاع، والقافية، وغير ذلك من معتمدات الفن الشعري[٥].

ان وسائل كهذه، فيما لو احسن الشاعر استثمارها، كفيلة بأن تضمن للتجربة المعبر عنها مستوى درامياً من الاداء فعالاً ومقنعاً، وتضمن للشاعر، كذلك، نبرة من الصدق والحيوية.

ان هذا النزوع الى التكثيف يضاعف، قطعاً، من الشحنة الدرامية للقصيدة: اعني توتر الروح وحركتها، هذا من جهة، ويسهم، من جهة اخرى، في صقل طريقة الاداء وتخليصها مما قد يعترضها من خمول او تفكك.

— ٢ —

واذا كان ما قلناه، حتى الآن، صحيحاً فيما يتعلق بالتجربة عموماً حين تكون القصيدة ميدان تجليها وتجسدها فان الامر، ولا شك، سيكون اكثر حقيقية حين يتعلق بتجربة الحرب بما لها وفيها من عناصر، وتفاصيل، متشابكة وما تتصف به من سعة وشمول.

الشعر والحرب،

— كيف يمكن لهما ان يتوحدا داخل النص الواحد ؟

— ما هي المستويات الممكنة، ولا أقول المستوى الواحد الممكن، للعلاقة بين القصيدة وبين حدث بهذه الضخامة ؟

ان الحرب، وعلى الرغم مما تأخذه من مظاهر مادية محسوسة، هي صدام ارادات من طراز خاص. انها، بعبارة اخرى، صراع حضاري وفكري بلغ حده الاقصى من التوتر والعنف فصار عصياً على الحوار ولغة الجدل المنفتح. لذلك لا بد لهذا الصراع من ان يأخذ مداه على الارض، وان يعبر عن نفسه بطريقة اخرى: مدمرة وفاجعة. حين يعجز الحوار العميق عن استيعاب نقاط الخلاف والتعارض بين حضارتين وحين يصل الصلف باحداهما اقصاه، فلا بد للارض من ان تتسع لشظايا هذا الصراع بين حضارتين تصطدمان اصطداماً دامياً.

ازاء هذا الصدام المدوي يجد الشاعر نفسه مرتبطاً بوطنه اعمق الارتباط، ذلك ان هذا الصدام يستهدفه في اعمق خصائصه: ثقافته، لغته، تراثه. انه يستهدف قصائد الشاعر مثلما يستهدف دمه. ورغم ان الحرب هي عدوان على وطن كامل الا انها تأخذ، بالنسبة للشاعر، شكل عدوان شخصي عليه، حضارياً ونفسياً، يهدف الى الحاق الأذى بأعز ما ينتسب اليه: قصائده، اعني روحه وهي تخرج الى الكون في ثياب من لغة وحنين. ان الشاعر حين يهب لمواجهة العدوان والكراهية فانما يعبر عن ولاء عميق لوطنه مجسداً في اشكال بالغة البهاء: هي اللغة والثقافة.

ان جزءاً لا يستهان به من الشعر العراقي الحديث، المكتوب عن الحرب، يتسلح بالتراث رموزاً وافكاراً وقيماً مما يتصل بالصدام، والبسالة، والموت دفاعاً عن الارض. ومن المؤكد ان لجوء الشاعر الى هذا المخزون يؤكد صلة الشاعر بتراثه، ويؤكد، من جانب آخر، ان علينا ان نستعين بكل مالدينا من موروث ثقافي ووجداني لمواجهة ما نتعرض له من تحديات.

ان الشاعر العراقي الحديث حين يستحضر موروثه العراقي والعربي، من رموز للفروسية، او

الحكمة، او المغامرة. فانما ليكشف عن حيوية هذا الموروث وفاعليته، ويؤكد، ان هذه الارض المحصنة بالبسالة والحكمة ستظل، كما كانت، وجهاً آخر لتلك الحضارة القديمة، وامتداداً حياً لتفتحها العميق.

وهو حين يسعى الى التعبير عن هذه الصورة فانه لا يجد كمالها الا في رسم الصورة المقابلة، الواقعة في الجانب الآخر، اعني صورة العدو، حيث تستبدل الحياة بالموت، وحيث تساق الطفولة والاشجار والاغاني الى مذبحة كبرى.

هذا وجه من وجوه هذه الدراما الكبيرة، هذه المواجهة الضارية التي يسهم الشاعر العراقي الحديث في التعبير عن مكنونها الحضاري والنفسي والوجداني بأساليب متنوعة. وهو حين يفعل ذلك فانه لا يسجل شهادته على هذه المرحلة بما فيها من مجد ومشقة وبسالة فقط بل يؤدي دوراً يليق به كشاعر يتعرض وطنه للعدوان، كشاعر يعيش في اخريات هذا القرن الذي وصل الدم والانين حتى حافاته الاخيرة.

ما عادت الحرب، بعد ان طال بها الامد، مجرد صدام على الحدود، او تماس بين قطعات عسكرية، لقد اخذت مداها في مناحي الحياة كلها، واخذ الدم والشظايا يغمران كل شيء: ذاكرة الشاعر وحجارة الطريق، العشب واسرة الاطفال، الريح والاغاني، النساء والقصائد والارصفة.

لقد كان الشاعر العراقي، في تعامله مع الحرب، ينوع في نقطة التماس مع هذه التجربة الهائلة، ينوع في اختياره المركز الذي ينظر من خلاله الى تفاصيل هذا الحدث الخارق. وتبعاً لذلك فان طريقته في التعبير عن هذا الموضوع تتعدد وتختلف، فانت قد تجد المنحى الدرامي يحتل حيزاً كبيراً في نتاج شاعر ما او في نتاج مجموعة من الشعراء. وقد تلاحظ، في الوقت ذاته، ان نزوعاً تأملياً يميز تجربة هذا الشاعر او ذاك وهو يتعامل مع موضوع الحرب. وتظل الامكانية قائمة على الدوام لوجود عدد كبير من القصائد التي تقنع بالوصف، وتكتفي به، دون ان تغوص الى اعماق الحدث، او تتحرى ما فيه من تفجر وغنى وجداني وفكري.

لا شك ان الشاعر العراقي قد ساهم، بفاعلية كبيرة، في التعبير عن تجربة الحرب. دخل خطوط اللهب والدمار والفجيعة، وجرب مناطق الذعر والمغامرة، وما زال يعلق بروحه ونبرته وملامحه الكثير من الشظايا، والدم، والكدمات.

من البديهي ان حرباً بهذا الشمول والسعة لا بد ان تخلف كماً هائلاً من الشعر المكتوب عنها او حولها، الامر الذي يجعل من الصعب على الباحث او الناقد رصد هذا النتاج الشعري كله او دراسته.

لذا فان طموح هذه الدراسة لا يتجاوز الوقوف على المنحى الدرامي في قصيدة الحرب، او على الاصح، في بعض نماذجها المتميزة، ان بناء الحدث او الفكرة، والعثور على مناطق التوتر الدرامي، وكيف استطاع الشاعر استثمار ما فيها من مدخرات وجدانية وفكرية هو ما يشغل هذه الدراسة.

ان درامية القصيدة لا تعني، ضرورة، احتفالها بالحوار المسرحي فحسب، بل تعني ما هو أشمل من ذلك: الدرامية، هنا، تشمل جملة من التعارضات داخل النص الشعري: الخارج والداخل، الروح

والجسد، الحلم والواقع، الحاضر والماضي. وتعني، ايضاً، الكيفية التي تترك فيها هذه التعارضات آثارها على لغة الشاعر، بناء قصيدته، ومنحاه في تشكيل صوره الامر الذي يجعل من قصيدته نصاً متوتراً، مشحوناً بالقلق والحركة.

ولقد كانت عناية يوسف الصائغ، حميد سعيد، سامي مهدي، ياسين طه حافظ، بدرامية التعبير الشعري سبباً في اختيارهم مجالاً تطبيقياً لهذا البحث. ان منحاهم في بناء القصيدة على اساس درامي يفصح عن نفسه في نماذج غير قليلة من قصائدهم.

- ٣ -

ونحن نتأمل مصدر تأثيره، نجد ان شعر يوسف الصائغ يداهمنا من منافذ متعددة. ان حركة القصيدة لديه عرض درامي، تتعاون على صنعه عوامل كثيرة، ويحركه ذكاء وبراعة يبعثان على الدهشة. ان الدفق الشعري الحافل بالشجن والحركة والاداء التهجدي الآسر يخفى وراءه صنعة شعرية كبيرة، بها وجهداً عميقاً مدروساً، ومعرفة بخفايا العمل الشعري ومشاكله. غير ان شيئا من هذه الصنعة لا يظهر على السطح، لان يوسف الصائغ، وكما قيل عن براونتج، يتفنن في اخفاء فنه.

ان تعدد الاصوات في قصيدته يلعب دوراً كبيراً في بناء الحدث الدرامي وتصعيده، فهذه الاصوات اذ تتعدد وتتقاطع فانها تسهم جميعاً في النهوض بكثافة الحركة الدرامية واكمال زواياها وظلالها للوصول بها الى اكبر تأثير ممكن.

يحاول يوسف الصائغ دائماً ان يوفر لقصائده، الطويلة منها بشكل خاص، تبايناً في النبرة ومستويات الاداء، ان نبرته قد تخفت حتى تصبح همساً عذباً، او تعلو لتصير خطابية مباشرة. وهو قد ينوع في الاوزان الشعرية او يتسلل من احدها الى الآخر بطريقة ماكرة خفية، قد يجنح الى النثر او ما يشبه النثر او يعمد الى الافادة من الصياغة الشعرية الكلاسيكية حيثما وجد ان ذلك يساعد على التجويد في الاداء.

والبنية الدرامية لدى يوسف الصائغ لا تتوقف عند حد التنوع والثراء في الاوزان والايقاعات بل تذهب أبعد من ذلك. احياناً يكون غنى القصيدة في الحالة الوجدانية، التي تعبر عنها، في رهافة تحولاتها. والشاعر يثري هذه الحالة دائماً باشكال من الاستعارات والايماءات الى اعمال اخرى، نوع من التناص Intertexuality، أي الارتباط بالجهود الابداعية الاخرى بصلة من التفاعل، او التضاد، الالفة او التقاطع. ان ذلك يتجلى في الكثير من اشارات يوسف الصائغ واحالاته الى الاغاني، الموروث الديني، الشعر القديم، والفولكلور.

لا شك ان ليوسف الصائغ مقدرة كبيرة على تجسيد افكاره وهواجسه واعطائها اشكالاً حسية مؤثرة. ان الحوار، والمناجاة، والحوار الداخلي، والحلم، والذكرى، والمشهد السينمائي، واللوحة. ان كل ذلك يمثل وسائل عميقة الاثر في التعبير عن تجربة القصيدة بطريقة درامية.

بدم امرأة ،
من أهل الهور ،
غمست يدي . .
وسارسم سيدة ،
رمزاً لعراق منصور ،
فاقترحوا ، انتم . .
ومضة عينيها . .
واضيفوا ضحكة طفلين صغيرين . . اليها

بهذا المشهد الشعائري الدامي تبدأ «سيدة الاهوار»[1] . سيدة وطفلان عنصران من عناصر النمو الدرامي في قصيدة يوسف الصائغ هذه. واذا اضفنا اليهما عناصر اخرى لا تقل عنهما قوة نكون ازاء مجموعة من الركائز الدرامية التي تستند اليها حركة القصيدة، وتكتسب منها دلالتها النامية. ان هذين العنصرين يأخذان مداهما من خلال صلتهما بالعناصر الاخرى التي تتكاتف جميعاً، كما سنرى، للوصول بالحدث الى ذروته الدرامية الاخيرة.

مما يلفت النظر ان شخصية الشاعر/ او الراوي تمثل نقطة ارتكاز هامة في هذه القصيدة، وهي شخصية تؤدي دوراً حاسماً في تصور الحدث، والربط بين انتقالاته الدرامية، ونمو سياقاته. ومن الطبيعي ان هذه الشخصية لا تمثل الا وسيلة درامية اختارها الشاعر لتقوم بهذا الدور المركب، شخصية الراوي هنا تتسع لتعني، ضمناً، نوة التاريخ او ضميره وهو يشهد على بطولة امرأة خارقة. ولا يقتصر دور هذه الشخصية، كما قلنا، على الربط بين الاحداث او التعليق عليها، ولا يقتصر على كونها فضاء مفتوحاً تندلع من خلاله الاحداث والتفاصيل على اهمية هذا الدور وحيويته.

ان الشاعر، ومن خلال شخصية الراوي، يبدأ قصيدته بمشهد افتراضي او مشهد يعيد فيه رسم حادثة فعلية. يقوم الشاعر، وهو رسام ايضاً، برسم هذا المشهد بدم امرأة قتيلة. ثم يشرك الآخرين ليضيفوا بعض التفاصيل يكملون بها هذا المشهد الدامي. من الممتع ان نلاحظ، هنا، ان دور الراوي يشبه كثيراً دوره في المسرح الملحمي حيث رواية الحدث تتم على الخشبة، وحيث يقوم المتفرجون بالمساهمة في تطوير العرض المسرحي وتنميته.

اضافة الى ذلك، فان الشاعر قد استخدم تقنية غاية في البراعة في قصيدته هذه. ان يوسف الصائغ شاعراً يبدو مزحوماً ابداً بيوسف الصائغ رساماً، لذلك فان قصائده، في الغالب، يشترك في كتابتها اثنان: الشاعر والرسام. لقد استطاع، في هذه القصيدة، وببراعة واضحة ان يخلق مناخاً درامياً حياً من خلال نمط من التزاوج الحي بين الشعر والرسم.

يرسم الشاعر مشهداً من مشاهد القصيدة، يكمله بالاساسي من التفاصيل والالوان الشخصيات، ثم يفتح اطار اللوحة المرسومة، يحررها من خطوطها الخارجية، فتنهمر محتوياتها، تهشم لشخصيات اطارها المرسوم، ويتدفق الحدث على الارض، فيتناثر الدم المر والشظايا. لنتأمل تكملة لمشهد الافتتاحي :

وانيروا عشرة اقمار . .

بعد قليل ، .

تقبل سيدة الاهوار . .

طافية . . كالشمعة فوق الماء . .

تحمل في يدها اليمنى

ارغفة حمراء . .

وفي اليسرى . . فاكهة من نار . .

ما يزال الراوي يطلب من المشاهدين مشاركته في اتمام المشهد، واضافة ما يحتاج اليه من لمسات، نلاحظ هنا ان الراوي يكف عند هذه النقطة عن مطالبة الحاضرين باتمام العرض ويبدأ هو نفسه، من الآن فصاعداً، برواية الحدث الدرامي تارة وتصوره تارة أخرى. ولا يعود الى اشراكهم، اعني المشاهدين، الا في المقطع الاخير من القصيدة.

لقد اكمل الشاعر/ الراوي رسم اللوحة، وهو الآن جاهز لكسر الاطار عنها وتحريكها على الارض بما تتضمنه من طفولة وانوثة دامية وشظايا، وها هو يبدأ بتصور الحدث :

ورويداً . . .

ستهب الريح ،

وتنفخ في هذا القصب الساكن . .

ويطوف على الماء

صدى ناي

بعد مغيب الشمس، يردد :

«تسواهن . . . تسواهن . . .»

ثم يسود الصمت . . .

لحظات . . .

ويجيء صدى الطلقات . .

وكما اكمل الشاعر رسم اللوحة هنا ليطلقها بعد ذلك، فانه يعيد الكرة وبشكل بارع ايضاً في القسم الاخير من القصيدة:

من اجمل منك الليلة . .

يا سيدة النهرين ؟ . .

اني بدمائك اغمس حد السيف ،

وارسم سيدة ،

فوق جدار الدار . .

ارسم طفلين ،

وعشرة اقمار

ارسم هذا البلد الآمن . .

واقص على الاطفال ،

حكاية « تسواهن » . .

ان الراوية الآن لا يطور الحدث فحسب، بل يتعرض هو نفسه الى نمو من نوع خاص. لقد كان، في المشهد الافتتاحي من القصيدة، اعزل لا يحمل شيئاً يمكنه من الدفاع عن نفسه. وهو حين هم برسم صورة السيدة لم يكن يملك غير يد عزلاء :

بدم امرأة ،

من أهل الهور ،

غمست يدي . .

اما في المشهد الجديد فانه يحمل سيفاً ذا حد «اني اغمس حد السيف» وهو كان قد اوكل الى الحضور، في المشهد الاول، اضافة ضحكة طفلين الى السيدة، كما اوكل اليهم ايضاً انارة الاقمار العشرة. اما الآن فهو يبدأ واثقاً من نفسه، مؤكداً قدرتها على الفعل: «انه» يرسم صورة السيدة، والطفلين، والاقمار العشرة، والبلد الآمن، ثم يقص على الاطفال حكاية هذه السيدة العجيبة «تسواهن». واذا كان الشاعر قد استخدم، في مفتتح القصيدة، الفعل الماضي «غمست» فأنه، هنا، يستخدم الفعل المضارع، ولهذا الاستخدام المغاير دلالة واضحة. ان الفعل الماضي يجسد زمناً منقطعاً، وصلة منتهية لا امتداد لها. كانت تلك الصلة صلة «بدم امرأة»، مجرد امرأة، من هي ؟ «من اهل الهور» هذا تعميم آخر لم يعط المشهد خصوصية او ألفة اما الآن فان الفعل المضارع يعبر عن صلة حارة قائمة على التفاعل والمشاركة. ان المرأة ما عادت نكرة هنا، فبينها وبين الراوية رابطة الصلة وخطاب المعرفة. ان العبارة الاولى (بما فيها من تنكير وعمومية، وابتداء بالاسمية وما تعنيه من سكون، واستعمال الفعل الماضي وما يوحيه من صلة مقطوعة، ثم اليد العزلاء) لم تكتسب نموها الا في صيغتها الثانية (صيغة

المخاطبة وما فيها من مشاركة وألفة، والابتداء بصيغة التوكيد الحاسم، الاستعاضة عن اليد بالسيف، ثم الفعل المضارع وما يعنيه من حركة نامية متدفقة.)

وبعد ان انجز الشاعر رسم هذه اللوحة على الجدار جاء الآن ليفعل ما فعله في المشهد الافتتاحي للقصيدة: يكسر الاطار مرة اخرى، ويحرر السيدة من أسار اللوحة :

الحزيع ثقيل . . .
والمدى ريبة . .
غضب . .
ورصاص . .
ونـــار . .
وسيدة تحتمي بالجدار . .
احكمت يدها في الزناد . .
وشدت . .

ان الشاعر اذ يستخدم هذه التقنية فهو انما يعيد ترتيب الحدث الدرامي ليقوم، بعد ذلك، بروايته على مشهد منا، تماماً كما يحدث في العرض المسرحي الكبير الذي يتألف من عروض مسرحية اصغر.

ان الافادة من تقنية المسرح لا تتوقف عند استخدام الراوية، او العرض داخل العرض، بل تتعداه الى اكثر من ذلك. في القصيدة اتكاء واضح على الدور الذي تلعبه الجوقة. لقد استطاع الشاعر ان يضمن لقصيدته تموجاً في مستويات الاداء، وتلويناً في الاجواء النفسية والايقاعية. وقد أدت الجوقة جزءاً من هذه المهمة. ولو تفحصنا هذا المقطع مثلاً :

وأرى سرب صبيات ،
يهزجن مساء العيد :
صفق يا سعف النخل ،
اتتك بنات الحور
اتعبهن الرقص من الصبح ،
وجاء الآن عليك الدور . . .

لوجدنا ان فيه ثراء غنائياً سيعود الشاعر الى استثماره مرة اخرى بعد استشهاد بطلة القصيدة، مع انه استثمار محدود لم يرتفع كثيراً الى التفجر الذي بلغه الحدث نفسياً ودرامياً.

الا يكف الشاعر عن التنويع في استخداماته : ان في القصيدة، اضافة الى المقطع السابق، عدداً من المقاطع التي تعكس فيضاً من الغناء، الحسي الرشيق، وتؤدي دورها في الربط بين اجزاء الحدث، وشحنه

بالحركة والدفء الانساني :

قدماها ، عاريتان ،
على الماء . .
وشعرك محلول
والمشط من الخشب المصقول
والمرآة مدورة
والشوق غريب الشفتين . .
من اجمل منك ، الليلة ،
يا واسعة العينين . .

ولكي ينجح الشاعر في تأجيج حالة من البهجة الغامضة ، والشجن الجارح ويخلق مناخاً خاصاً هو مزيج من مشاعر الانتشاء بالموت ، والبطولة ، والجنس ، والطبيعة معاً فانه يكرر هذه المقاطع الغنائية عبر قصيدته :

لحظات . .
ويجيء صدى الطلقات . .
خبز السياح يصلح للافراح
وزهور الخباز تصلح للجناز

من المفيد ان نلاحظ ، هنا ، ان هذا المقطع يثير في الذهن خليطاً متشابكاً من عادات القرى وتقاليدها في تعبيرها عن النشوة او الاسى ، وفي احتفالها بالموت او الولادة .

لقد افاد يوسف الصائغ كثيراً من عناصر الطبيعة ، ووظفها لبناء الحدث وتطويره . ان حركة الريح ، والمطر ، والليل لعبت دوراً هاماً في تعميق الحدث الدرامي ، وخدمت انتقالاته النفسية والوجدانية . اذا تأملنا استعمال الشاعر لعنصر الريح ، مثلاً ، فاننا نجد :

ورويداً . .
ستهب الريح ،
وتنفخ في هذا القصب الساكن . .

ان الريح ستهب ، وستنفخ في قصب ساكن . ونلاحظ هنا ما يثيره المقطع من ترابط بين القصب والغناء ، بينه وبين الموسيقى ، أي بينه وبين التعبير عن المشاعر الانسانية . انه الآن قصب ساكن ، ربما لان امراً ما سيحدث . وحين نرى حركة الريح وصلتها بالقصب في صيغتها الثانية :

وورويداً . .

ستهب الريح ،

وتنفخ في هذا القصب المذبوح . .

نجد ان الصورة تبدو وكأنها مغمورة بالدم الحار وشخير الخناجر المقطوعة. ان دم القصب يملأ الريح ، ورذاذه الحزين الساخن يغمر كل شيء .

وفي النقلة الاخيرة يستخدم الشاعر حركة الريح على الشكل التالي :

وورويداً . . .

يهدأ قلب الريح ،

فاوقد هذا القنديل . .

وأروح اميز ،

ما بين قتيل . . وقتيل . .

فبعد ان نفذت الجريمة ، وقتلت هذه السيدة الشجاعة ، تأخذ حركة الريح منحى آخر ، ان قلب الريح يهدأ الآن ، ولم تعد علاقتها بقصب ساكن او قصب مذبوح . لقد صار مشهد الموت اشمل ، اكثر مأساوية ، وأشد تعقيداً . وصار حتى مجرد التمييز بين قتيل وآخر امراً صعباً .

واذا لاحظنا «الليل» وحركته نجد ان الشاعر قد استخدم هذه المفردة بنقلات ثلاث مهمة ، ففي البداية ترد كلمة «الليل» وقد اسند اليها فعل الهبوط «فاذا هبط الليل» . انه ليل عـادي ، ومع حـركة القصـيدة يكتسب الليل صفات اخرى تناسب تطور الحدث والمناخ الذي يثيره :

هذا الليل بهيم . .

قطط من ظلام . .

تفتش ، عن ولد ميت ، لتأكله . .

وكلاب تشم العجين . .

والرياح محيرة . . والجنين حزين . .

اجّلي مخاضك . .

لا تلدي . .

ان هذا المساء . .

يفتش عن سبب للبكاء . .

ما عاد الليل الآن ليلاً عادياً ، بريئاً ، او محايداً . انه ليل بهيم . وكلمة «بهيم» هنا هي اكثر من كونها صفة لونية كما يبدو . ان الليل لم يعد انسانياً ، لقد صارت «البهيمية» صفته الدقيقة . هو الآن «قطط من ظلام» تفترس الاطفال الموتى ، وهو «كلاب تشم العجين» . انه ليل يدفع حتى الجنين الى الحزن ويبحث

للناس عن سبب للفجيعة.

اما في السياق الثالث فان الليل لا يرد كمفردة. انه يصير هزيعاً ثقيلاً، وريبة تكتنف كل شيء :

الهزيع ثقيل ..

والمدى ريبة ..

غضـــب ..

ورصـــاص ..

ونـــار ..

وسيدة تحتمي بالجدار ..

وفي ظل هذا الهزيع تتحدد اشياء كثيرة: الغضب، الرصاص، والنار، والسيدة التي تستند الى الجدار وهي تدافع بضراوة عن الجنين، وعن الارض وعن سرير النوم.

ولقد استطاع الشاعر ان يطور حركة المطر ايضاً بشكل يتناسب مع تطور الحدث وتصاعده. فكان المطر في تحولاته وانتقالاته عاملاً مؤثراً في تعميق الظلال النفسية، وتشكيل المنافذ المناسبة للانتقال بالحدث من حركة الى اخرى.

حين يختتم يوسف الصائغ قصيدته فانه يستثمر جزءاً من المقطع الافتتاحي بعد ان يخضعه لبعض التغييرات التي تعكس نمو الحدث في ذروته الاخيرة :

تسواهن ..

تسواهن ..

تأتي كل ربيع ،

شمعة نذر ،

طافية فوق الماء ..

تحمل في يدها اليمنى ،

ارغفة حمراء

وباليسرى ،

تحمل اغصان الغار ...

يأتي هذا المقطع خاتمة لسلسة من الاسئلة التي تسبقه مباشرة، وهي اسئلة شجية جارحة، ممعنة في النبل والاسى. ولهذا السبب، ربما، بدت هذه النهاية وكأنها لم ترتفع تماماً الى ما في القصيدة من دراما فاجعة. يضاف الى ذلك ان هذه الخاتمة تنتمي، الى حد ما الى تقليد شائع في اختتام القصيدة العربية الحديثة، حيث يعمد الشاعر الى اختيار عبارة سابقة فيعيدها، مع تغيير قد يكون طفيفاً، ليجعل منها خاتمة لقصيدته.

ان نظرة الى عناوين معظم قصائد الشاعر في ديوانه «طفولة الماء»[٣] (مثل العريف عبدالعباس، منصور، محمد البقال، النقيب جلال، بستان عبدالله) تكشف عن هذا المنحى. حتى ان هناك قصائد اخرى في نفس الديوان لا يحمل عنوانها اسماً ظاهراً، ومع ذلك فان شخصية ما تملأ مجال الحركة فيها. ان قصيدة «رؤيا نصب الشهيد» مثلاً تستند في بنائها وجوها الشعائري على شخصية عبدالهادي الصالح بشكل اساسي، كما تستند، ايضاً، على المرأة التي اعطت للحرب ثلاثة ابناء.

من الواضح ان هذا المنحى، في التعامل مع موضوعة الحرب، يمثل استجابة حارة للثقل الحسي لهذا الحدث الخطير، أي انه يعطي ارجحية واضحة لما هو ملموس وحسي وانساني. وليس هناك، بطبيعة الحال، ما يمنح المشهد كثافة حسية كالانسان: بطفولته وعنفه، بحياته وموته، بعبثه وحكمته.

ان الحرب، في قصائد حميد سعيد، ليست افكاراً او انشغالات ذهنية، ليست تجريداً او تصيداً لموضوعات تنعكس على زجاج الذاكرة فحسب. انها، على النقيض من ذلك، بشر ومصائر، وارادات، وانتماءات نفسية واجتماعية وفكرية.

يقوم جزء كبير من حركة البشر في قصائد الشاعر على نمط من العلاقة بين الماضي والحاضر، بين الحلم والذكرى. ان حميد سعيد يتمتع بذاكرة ريفية خصبة، ما زال يلتمع عليها بلل الريف وخضرته. ان ابطال قصائده، في الغالب، اناس ريفيون او ممن شكل الريف طفولتهم او صباهم. ومن الواضح ان صلة الريفي بالارض على درجة شديدة من الخصوصية. انها علاقة التحام عضوي مادي محسوس، ففي الوقت الذي يحول حديد السيارة، والمبنى الكونكريتي، واسفلت الشارع، مثلاً بين انسان المدينة وحرارة الارض المتربة، وتحرمه من الصلة العضوية بها يظل الريفي منغمراً بالارض والطبيعة، انغماراً حيوياً لا يقبل الفصل، ويظل ما تفرزه هذه الارض من قيم وعادات ومثل نشيطاً وفعالاً في وجدانه على الدوام. لذلك فان اختيار حميد سعيد لهؤلاء البشر ابطالاً لقصائده عن الحرب لم يكن عبثاً، ان استبسالهم في الدفاع عن الارض هو اندفاع عفوي، عميق يعبر عن ارتباطهم المحسوس والحي، بالطبيعة وما شكلته في ضمائرهم من قيم وتقاليد.

حين يحنو شاعر ما على ابطال قصائده، وحين يبدو وكأنه مفتون بهم دائماً فان ذلك قد يحرمهم احياناً من ان يكونوا انفسهم حقاً، يحول بينهم وبين حقهم في القلق، وحقهم في تأمل مصائرهم، حقهم في المغامرة او التهور العذب. ومع ان حميد سعيد يفعل شيئاً من ذلك في بعض الاحيان الا ان شخصيات قصائده تظل قريبة للروح، مرتبطة بالتاريخ والارض بوشائج متينة.

ينهض الشاعر في قصائده عن الحرب بعبء الحديث عن البطل: يزيح الستار عن ماضيه، يفتح النوافذ التي تفضي الى طفولة غاربة، او ماض يضج بالحنين والرغبات. ان دراما القصيدة لدى حميد سعيد لا تستمد معناها دائماً من عنف حركتها او تصادم عناصرها بل تستمد هذا المعنى او الدلالة من تاريخ بطلها الشخصي، فبطل القصيدة، في الغالب، ممتحن لا بموقف درامي

لقد استطاع يوسف الصائغ ان يجعل من «سيدة الاهوار» واحدة من أهم قصائد الحرب، واكثرها اثارة لما توفرت عليه من مزيج مدهش بين الانسان والارض، بين الموت والولادة.

— ٤ —

في معظم قصائده التي كتبها عن الحرب، يفسح حميد سعيد مجالاً استثنائياً للانسان الفرد، ويشكل من مواقف هذا الانسان وما فيها من تفاصيل، ورؤى، مادة قصيدته وحركتها في اتجاه دلالتها وتأثيرها الفكري والوجداني.

واحد ومحدد بل ممتحن بتاريخه كاملاً. انه بطل ذو تاريخ، سياسياً كان هذا التاريخ ام اجتماعياً، وينبغي عليه حراسة هذا التاريخ والابقاء عليه صافياً لا لطخة فيه. غالباً ما يظل بطل القصيدة محاصراً بين ماض وحاضر، بين حاضر يدعوه للمنازلة وماض يهيب به ان يكون في مستوى التحدي. ان المخاطرة بالتاريخ، لا المخاطرة بحياة شخصية، مواجهة الضياع لا مواجهة الموت، هي جوهر الدراما لدى ابطال حميد سعيد.

ان الشاعر، احياناً، يقيم كيان قصيدته لا على فرد بعينه، بل على مجموعة من العناصر التي تتآلف فيما بينها لخلق حالة من التوتر تخدم حركة الحدث، وتثري دلالة القصيدة. ساختار هنا قصيدة ربما تكون أقل شهرة من قصائد الشاعر الاخرى التي كتبها عن الحرب، غير انها تشتمل على حركة داخلية ممتعة.

على النقيض من معظم قصائد الشاعر، تبدأ قصيدة «صباح بصري»[٨] بمشهد مغلق، يسوده الارتباك وعدم الطمأنينة.

طيور موسوسة . .

تتقي خوفها بالصعود المفاجىء،

ان هذا المشهد يفصح عن قلق ينتشر في جزئيات الصورة. ومع ان الشاعر لم يترك ما يدلنا على سبب هذه المخاوف فان القارىء سيحس ان هذه الطيور، وبسبب من خبرتها بالمكان، مسكونة بخوف دائم: دوي القصف انهيار الابنية، شظايا القنابل، صرخات الاستغاثة. ان كل ذلك قد اصبح جزءاً عميقاً من خبرتها المستمرة بما تتعرض له المدينة من اذى، فهذه الطيور اذن تمتلك ذاكرة فزعة. الا ان المفردات التي تجسد معاني الخوف، والوسواس، والاتقاء، والمفاجأة تعكس جواً من الريبة والحذر دون ان تسقط الشاعر في مباشرة تؤذي هذا المشهد الافتتاحي.

من الملاحظ ان المقطع الذي يلي هذين البيتين هو محاولة لاكمال المشهد بتفاصيل اخرى، غير ان هذه التفاصيل تظل ناقصة او، على الاصح، غير نهائية: ان الشاعر لا يستطيع السيطرة على مرئياته بسبب حركتها، او قابليتها للاضافة المستمرة ربما:

سيدة وثلاثة طلاب . .

لا . .

ها هو الرابع يظهر

كنت اريد تحري التفاصيل

لكن بعد المسافة . .

لا . . لا

المسافة ليست بعيدة

انا متعب . . فرح

في هذا المقطع موازنة من نوع ما تفسر ما فيه من تشويش: فالشاعر لا يكاد يجزم، لاول وهلة، بعناصر المشهد، لانه مشهد متحرك وقابل للزيادة باستمرار كما قلنا، يتكون من عناصر غير ثابتة، وينسخ بعضها بعضاً:

سيدة وثلاثة طلاب ← لا . ها هو الرابع يظهر

لكن بعد المسافة ← لا . لا المسافة ليست بعيدة

انا متعب ← فـرح

ان المقطع، حتى هذه اللحظة، يختلج بمشاعـر القلق. ليس هناك شيء نهائي يتحكم بـالمشهد المرئي، فعناصره غير مكتملة، ما تزال في طور التشكل والاكتمال. اما المناخ النفسي والوجداني فهو غير ثابت ايضاً. ان في اقصى المشهد، في الخلفية البعيدة منه وضعاً نفسياً غير مستقر: لننظر الى المقطع التالي:

واقتربت من الشرفة . .

مترفة هذه الغرفة والفندق جد جميل .

شاعر موريتاني . . يصحبه شاعر موريتاني

لا بد انهما يبحثان عن القافية

نخلة عالية

كان تمثال بدر . . يطاولها . .

يتسم هذا المقطع، على العكس من سابقه، بالثبات والاستقرار والتجانس. ويتسم ايضاً بنوع من التوازن خلقته جملة من العوامل في صياغة النص. اول ما يلفت نظرنا هذا التقارب الصوتي الداخلي في كلمات «الشرفة، مترفة، الغرفة» الذي يبعث احساساً بالارتياح. والشاعر بعد ان كان غير متيقن من شيء في المقطع السابق نجده الآن واثقاً من مشاعره ومرئياته. لنلاحظ هنا منظر الشاعرين اللذين يبحثان عن قافية. انه يضفي على المقطع الشعري كله مسحة من المرح واللطافة، كما يوحي بالتناظر والسيمترية،

انهما شاعران متماثلان، وهما معاً يبحثان عن القافية. الا يشعرنا ذلك بما في البيت العمودي من تناظر؟ نلاحظ ايضاً ان هناك ترابطاً بين عناصر المشهد وكأن بعضها يستدعي البعض الآخر. الا ترون كيف ان كلمة «القافية» قد دفعت بالشاعر الى التقفية في البيت التالي مباشرة؟ ثم لنتأمل جو المفارقة في المشهد: شاعران يبحثان عن قافية (مع ما يوحيه هذا البحث عن القافية من جهد وعنت). انه مشهد لا يوازنه او يتعارض معه، حضارياً او جمالياً، الا تمثال السياب، هذا الشاعر الذي عمل الكثير من أجل ان تكون علاقة الشاعر بالقصيدة علاقة كريمة، مفتوحة، خالية من العنت والاكراه. وفي الوقت الذي يهيم هذان الشاعران بحثاً عن القافية فان تمثال الشاعر يسيل غناء وورداً:

ومع ان المقطع التالي يتضمن جملة من التقابلات:

طيور مشاكسة.. وطيور وديعة
قصائد رائعة.. وقصائد...
المدفعية وشم على صفحة الصمت
والبصرة وشم على لغتي.

فانه يفصح، من خلالها، عن شيء اساسي: الوضوح والتحدد. لم تعد هناك طيور موسوسة تتفادى مخاوفها، بل طيور تتقاسمها صفتان متضادتان: المشاكسة والوداعة، مثلما تتقاسم القصائد صفتا الروعة او نقيضها. ثم هناك هذا التقابل بين ما يطرز على صفحة الصمت وما توشم به لغة الشاعر: بين الوشم ودوي القصف: وبعد هذا الوضوح والتحدد يجيء المقطع التالي:

طيور ملونة..
وسماء اليفة
وعلى الافق من دماء الصغار
بلاد مباركة..
تفتح ابوابها للغناء
امرأة من ضياء
نستدل بها.

وهو مقطع تسوده رقة وألفة واضحتان ونبرة صافية. في البيتين التاليين:

وعلى الافق من دماء الصغار
بلاد مباركة..

ايماءة واضحة الى ابي العلاء المعري:

وعلى الافق من دماء الشهيدين علي ونجله شاهدان

وهي ايماءة تصرف فيها الشاعر وغير في العلاقة بين اطرافها مما اضفى على المشهد مسحة من الاجلال لهذا المزيج النبيل من الدم والثورة والبراءة.

لا شك ان قصيدة «صباح بصري» قصيدة للسلام والحرب معاً، استطاعت من خلال هذه الانتقالات والصور المتقابلة ان تجسد قدراً غير قليل من الحركة الداخلية في كيان العمل كله للوصول الى معناه النهائي حيث تتوحد البصرة والقصيدة في دلالة حية واحدة.

— ٥ —

على النقيض من قصائد البعض من شعراء جيله، يفاجئنا سامي مهدي ببساطة عذبة دافقة، لكنها بساطة ظاهرية تكشف، بعد التأمل فيها، على مغزى داخلي هادىء لكنه عميق. بين البساطة الظاهرية وازدحام الداخل بالمعنى والحركة تكمن الدراما الحقيقية في قصائد سامي مهدي.

ومما يساعد على الاحساس بهذه البساطة الخارجية ان الكثير من شعر سامي يقوم على «رواية» لحدث ما. وفي معظم الاحيان تكون رواية هذا الحدث مترابطة نامية لا تعقيد فيها. ومن خلال الهيكل القصصي للقصيدة يتسع المعنى وينتشر. ان اجزاء القصة وما تحتوي عليه من نقلات في الحركة لا تعكس الا القليل من التوتر الداخلي في القصيدة، اما شحنة الدراما الحقة فتظل كامنة هناك: وراء ذلك النسج القصصي الرشيق.

تصل رغبة سامي مهدي في التركيز، في بعض قصائده، حدها الاقصى. انه يمعن، احياناً، في انتزاع الكثير من التفاصيل والالفاظ التي قد يراها عبئاً على الحدث او القصيدة، بحيث لا يبقي الا على النقلات الاساسية لذلك الحدث تاركاً بينها بعض الفجوات لينشط فيها خيال القارىء وذاكرته.

لا تنبثق الدراما في شعر سامي مهدي دائماً من الحركة المباشرة ونقيضها، بل تنبثق، في معظم الاحيان، من مغزى ما يظل مفتوحاً على نقيضه، من فكرة تثير في القارىء فكرة مقابلة تحاورها او تعترضها او تنميها. لذلك يمكننا القول ان البنية الدرامية في قصائده لا تسفر عن نفسها بعنف: عنف في الصياغة او عنف في الحركة المعبرة عن جوهر الفعل الدرامي، لكن العنف في هذه الدراما عنف داخلي، كما قلنا، لا يجد تجسيده في صدام مدو، او مشاهد ضاجة ودامية بل في غنى خفي يتحرك في قاع القصيدة، وراء مظهرها المحسوس، الذي يتسم، غالباً بالانسجام والرشاقة اللذين قد يشغلان القارىء بهما مما يحول، احياناً بينه وبين التماس المباشر مع الحركة الداخلية للقصيدة.

لقصائد سامي مهدي بعض خصائص القصيدة الغنائية الدرامية غير ان هذه الغنائية تقترب من مفهوم الشاعر براوننج للغنائية الدرامية Dramatic Lyric التي تعني اتحاداً بين الشكل الغنائي للقصيدة والعنصر الدرامي فيها[٩]. ان توفر قصائده على اللغة الصافية، واعتماد التقفية الواحدة احياناً، والايقاع الواحد عوامل نابعة من طبيعة القصيدة نفسها، اذ ان قصيدة قصيرة كالتي يكتبها سامي مهدي لا تتحمل دائماً انعطافات في الايقاع، او استطالة في البيت الواحد، او تعدداً في التقنية المستعملة، مع ان ذلك لا

يمنع من القول ان انشداد الشاعر الدائم للتقفية قد يلحق بعض الاذى بحركة القصيدة ونمو دلالتها . ومع ذلك يظل لقصائد سامي مهدي فضيلتها الخاصة : ان نبرتها الشخصية الخفية الهادئة تخفي وراءها تصدعاً كبيراً وقلقاً لا نهاية له .

تجسد قصيدة «سماء صافية»[١١] بشكل متميز الكثير من خصائص البناء الدرامي في شعر سامي مهدي . ومع ان هذه القصيدة تقوم على شخصيتين فقط الا ان حركتها وتصاعد دلالتها لا يتأتيان من وجود هذين العنصرين فحسب، بل من توفر نوع من التضاد الداخلي الذي لا يكشف عن نفسه بيسر للوهلة الاولى . تبدأ القصيدة على الشكل التالي :

عشب محترق
وفضاء محتقن بدخان القصف
وجنود جرحى
لا بد لهم من بعض أنين مكتوم

انه مشهد لمعركة قد انتهت تواً . والقصيدة ذاتها تبدو وكأنها تنبثق من بين الانقاض واشلاء القتلى . ان العناصر التي تشكل هذا المشهد هي ثلاثة : «عشب محترق» «فضاء محتقن» و«جنود جرحى» . لا شك انه مشهد خانق الى حد كبير، لا سيما اذا اضفنا الى عناصره ما يكمل تجهمه وقتامته . ان دخان القصف ما زال يخنق الفضاء، كما ان «أنين الجنود الجرحى» له ثقل خاص هنا، فهو أنين مكتوم لا يسمح لظرف المعركة ان يكون، كما ينبغي، أنيناً انسانياً معبراً، فليس له اذن الا ان يظل «بعضاً» من «أنين»، وحتى بعض الانين هذا لا بد ان يكون «مكتوماً» . أنين لا يخفف من عناء الجريح بل يزيده تمزقاً واحساساً بالمحنة : فهو «بعض أنين مكتوم» من جهة، وهو أنين لا بد منه من جهة اخرى .

مما يلاحظ ان هذا المقطع قد جاء خالياً من الافعال تماماً . لم يتضمن حركة جندي، او عربة، او طائرة، الامر الذي عمق الاحساس بانتهاء المعركة كما ساعد على تكثيف الشعور بالاختناق او السكون الذي اعقبها . الكل منهك ومنشغل بما فيه، كما ان كل شيء منغلق على نفسه، ملتف عليها، العشب المحترق، والفضاء المحتقن، والأنين المكتوم . ان المشهد كله تجسيد لما خلفته المنازلة من دمار في الارض والروح والافق .

في الجزء الثاني من هذا المقطع تدب حركة ما، لكنها حركة تعمق الاحساس بسكون المشهد السابق وخشونته .

لكن رفيقي يسألني
ان كنت رأيت سماء اخرى دون غيوم
ورفيقي لم يمهلني لأجيب :
وقال انظر :
أيُّ سماء أبهى

ام أي نجوم

الحركة هنا ليست انتقالة لعناصر المشهد من مكان الى آخر، ليست اضافة عنصر جديد الى عناصره، كما انها ليست نقصان واحد منها. انها حياة انسانية تتسلل الى الصورة وتبعث فيها دفئاً من نوع خاص جداً. نلاحظ هنا ان كلمة «لكن» تعمق احساسنا بمناخين متناقضين في هذا المقطع. نحن الآن ازاء رفقة حميمة، اثنان في خندق واحد، يواجهان سماء واحدة ومصيراً واحداً. في هذين البيتين:

ـ لكن رفيقي يسألني
ـ ورفيقي لم يمهلني لأجيب.

كان من الممكن، تجنباً للتكرار، ان يغير الشاعر من صيغة الاشارة الى رفيقه، أي ان يورد الكلمة دون ان تكون منتهية بالياء، لكن الشخص المتكلم في القصيدة كان في حاجة عميقة لتوكيد هذه الرابطة بينهما، في حاجة الى المزيد من صيغ التوكيد عليها، ان هذه الياء ليست حرفاً، انها كيان من معاني الرفقة والمؤازرة والارتباط، التي تشد كلاً منهما الى الآخر، وتجعل منهما معاً وجوداً واحداً متماسكاً. ان الحاجة الى الانتماء الى الآخر، الحاجة الى الاحساس بالامن، والصلابة كانت وراء هذه النبرة الاليفة وما فيها من حنو وصفاء.

ان السائل لم ينتظر جواباً على سؤاله الذي القاه على رفيقه. ربما اراد ان يوفر عليه مشقة التفكير باجابة ما، فقد يكون جريحاً او مرهقاً بعد معركة ما يزال دخانها يملأ الفضاء. او لعله اراد ان يتجنب الهاء صديقه عن اداء واجبه في البقاء مستعداً لاي احتمال. او انه أحس بان سؤالاً كهذا لا مبرر له في ظرف كالظرف الذي يواجهانه معاً. كل هذه الاحتمالات واردة. لكن الامر يعكس، على اية حال، وضعاً انسانياً تلقائياً لا كلفة فيه.

من المفيد ان نلاحظ ان رفيق الشاعر يسأله ان كان قد رأى:

سماء اخرى دون غيوم

ان كلمة «اخرى» لها معنى مهم هنا، فهو لم يسأله ان كان قد رأى سماء ـ أية سماء ـ دون غيوم. بل ان كان قد رأى سماء «اخرى» غير هذه السماء الصافية التي تظللهما. ان الفضاء المحتقن، والليل الذي أخذ يغمر كل شيء لم يمنع هذا المقاتل من ان يهتف مندهشاً:

أي سماء أبهى
أم أي نجوم

ان الافق المحتقن بدخان القصف، والعشب المحروق وأنين الجرحى ثمن باهظ دون شك، لكنه ثمن لا بد منه. ومع ذلك فلا شيء سيبقى الى الابد، غير هذه السماء التي سال كل هذا الدم الحار وكل هذا الانين دفاعاً عنها.

وتصل القصيدة ذروتها في المقطع الاخير، وهي ذروة تتخفى كالعادة وراء هدوء ظاهري، وحركة تدعو الى التأمل:

كان رفيقي يحفن من رمل الساتر
ويذريه حولي
ويقوم

ان نظرة متأملة الى هذا المقطع قد تقود الى اكثر من تفسير ممكن لتصرف هذا المقاتل، وقد يكون من بينها الضجر من صمت رفيقه واهماله له ـ مع ان هذا يتعارض مع ما يقترحه المقطع السابق من ألفة وحميمية، بقيت حفنة الرمل التي أخذ يذريها حول رفيقه، الا يمكننا ان نجد فيها اشارة الى ارتباطهما بهذا الساتر الترابي الذي يدافعان عنه؟ الا يمكن اعتبار حفنة الرمل هذه رباطاً مادياً محسوساً اعادهما، من جديد، من تأملاتهما واسئلتهما الى حرارة هذا التراب وحسيته؟

ان هذا المقاتل، وخلال القصيدة كلها، كان شخصية ايجابية، فهو الذي يسأل، وهو الذي يتأمل، وهو الذي يجيب، وهو الذي يندهش. وفي هذا المقطع يقوم، ايضاً، بسلسلة من الافعال: «يحفن» من رمل الساتر، و«يذريه» حول رفيقه و«يقوم» من مكانه. الا يعني ذلك كله ان هذا المقاتل ما زال يمتلك شجاعته، رغم كل شيء في ان يسأل، ويتأمل، ويندهش ويتنقل؟ من الممكن ان يكون ذلك صحيحاً. واذا كان الامر كذلك يمكن ان نجد لحفنة الرمل التي يذريها حول رفيقه تفسيراً معقولاً. انها حركة تنفصل عن مدلولها الرمزي وصلتها بطقوس الموت والولادة، بعلاقة التراب بالجسد، بالشعائر التي تطرد الجن والارواح الشريرة، هذا من جهة، اما من جهة اخرى فهي تعكس، رغم جوهرها الشعائري المتانة النفسية لهذا المقاتل الذي يتصرف بتلقائية مدهشة رغم حراجة وضعه، وتعكس استعداده لأي احتمال مهما كان سيئاً: هو ورفيقه جزء من هذا المكان، جزء من كرامة ترابه. وكلاهما مرشح لموت متميز او حياة متميزة.

ـ ٦ ـ

مع ان قصائد ياسين طه حافظ يأخذ المحتوى الدرامي، في الغالب، شكل البذرة في القاع، شكل الفكرة المنتشرة في الاساس الذي تنهض عليه اجزاء القصيدة ويكتمل بناؤها الاخير. ان الدراما، في معظم قصائده، لا تعبر عن نفسها في حركة واضحة متنامية على الدوام. لا تقوم على حكاية ينتظمها سياق من النقلات المنطقية التي تتسع لتصل، في النهاية، الى بؤرة يصب فيها الحدث، وتتجمع اجزاؤه، لتشكل، اخيراً، كثافة في الحركة والمغزى.

هل اردت القول ان الدراما في شعر ياسين طه حافظ تتمثل في الذهن، في تضاد الافكار وتصارعها؟

حقاً، لقد اردت شيئاً من ذلك، لان قصائد الشاعر رغم ما يبدو عليها من نبرة تأملية احياناً تشتمل على حركة داخلية ضاجة تصنعها مشاعر متناثرة يقارع بعضها بعضاً، وينميها هاجس الطفولة، او هاجس الفجيعة.

في الكثير من قصائده يمتلك ياسين طه حافظ حساً درامياً حيث يحاول ان يفجر في الساكن حركة حية، وان يعثر على الوجه الآخر للفكرة التي يريد التعبير عنها، اعني وجهها الذي يتضاد معها ويزيدها حدة وعمقاً في الذهن والروح.

غير ان ياسين يطمئن، احياناً، اطمئناناً كاملاً الى منهجه هذا فيترك للذكاء والثقافة والذاكرة ان تقوده الى ما في قصيدته من افكار وصياغات.

تقدم لنا قصيدة «حراسة ١»[١١] نموذجاً طيباً لطريقة ياسين طه حافظ في التعبير عن التجربة الدرامية في قصيدته. ليس في القصيدة الكثير من عناصر الصراع. ان العنصرين الاساسيين في حركة القصيدة كلها هما اثنان فقط: النهر والحارس الفتى، يأتلفان تارة ويفترقان تارة اخرى، يلتحمان ببعضهما طوراً ويتضادان طوراً آخر.

تبدأ القصيدة بهذا المشهد:

الماء يستريح
يكشف للظلام عن زمانه
عن فرح قديم
يمر في الذاكرة اليقظى
يكشف عن سحر وعن رغبة
يخلب لب الحارس الفتي:

يمثل هذا المشهد، في واقع الامر ورغم ما فيه من استرخاء بهيج، تحدياً خطيراً للحارس الفتي، فهذا الحارس قد امتحن بتحمل كل هذا الظلام والعزلة، امتحن بأن يظل متوتراً بينما رائحة الاعداء تملأ هواء الليل.

نلاحظ ان الشاعر لا يضفي صفة الفتوة على الحارس عبثاً، اذ لابد وان يترتب عليها علاقة من الترابط والتضاد مع عناصر المشهد الاخرى كما سنرى بعد قليل.

يعكس المشهد جواً من الاسترخاء لكنه يخفي، وفي العميق البعيد منه، توتراً يصل اقصى مدياته: توتر الجندي اليقظ وهو يواجه السهر والاعداء والظلمة. والماء يؤدي دوراً خطيراً في اشاعة جو الاسترخاء هذا في الطبيعة كلها، انه يتحدى بها توتر الطرف الآخر، أي الحارس، وانشداده. وحين نتأمل الكلمات والافعال التي استخدمها الشاعر في هذا المقطع نجدها افعالاً وكلمات تنحو منحى خاصاً: تستفز رجولة الحارس، تثير فتوته، وتوقظ فيه احساسه بالوحدة. الماء هنا ليس عنصراً من عناصر الطبيعة فحسب، انه ابعد من ذلك. الماء وهو العنصر المهيمن على حركة المشهد، كائن حي، يستريح، يكشف، يخلب، ويرتبط بالفرح والسحر والرغبة واللب. ليل، وماء يكشف عن مفاتنه من فرح قديم، وسحر يخلب

الالباب. ان هذا المشهد كله يضج بالحياة والشهوة والبهاء: الطبيعة تسترخي بكل عريها الأخاذ امام حارس فتي يقف بتوتره، وفتوته، ليواجه رغباته وموته المحتمل، وهما ينتشران في الريح والظلمة.

الحياة والموت، اذن، يشكلان عناصر هذا المشهد. ممكنات الحياة، وممكنات الموت، غير ان الحياة تسفر عن نفسها بأرجحية واضحة، بثقل حسي آسر يتفوق على احتمال الموت غير المرئي.

ـ ماذا يفعل الحارس اذن ؟

ـ أي النداءين احق باصغائه : نداء الموت أم نداء الحياة ؟

ها هو الماء :

يخلب لب الحارس الفتي :

يمشي ،

كما يمشي ،

مبتهجاً

مبتهجاً

ينزلق الفتيُّ في السعادة الملتمعة ،

تنزلق الخوذة

والقمصلة الخضراء ـ

وتعثر الرشاشة المعبأة !

تختلط الخطوة

بالصيحة

ان الحارس الشاب يستجيب اخيراً لاغراءات الماء: نداء الحياة والرغبة والطبيعة. ها هو يسعى الى السعادة. من الممتع ان نلاحظ هنا ان الشاعر يستخدم الفعل «ينزلق» للتعبير عن استجابة الجندي لنداء الماء. ان الامر لا يتعدى كونه «انزلاقاً» الى السعادة وليس سعياً مشروعاً، ومتزناً اليها ؟ ذلك لانها لحظة استرخاء خطرة يستسلم لها هذا الحارس الساهر الذي يجب ان يظل باستمرار يقظاً وعصياً على اهوائه ورغباته حتى الانساني منها. ان السعادة التي «انزلق» اليها الجندي ما هي الا «سعادة ملتمعة»، فهي سعادة خطرة اذن لان صفة «اللمعان» هنا تجعل من الجندي الشاب، وهو يقوم بحراسة ليلية، هدفاً مكشوفاً للاعداء. لذا فان الشاعر لم يجد، كما يبدو افضل من «اللمعان» صفة لهذه السعادة المرة الفاضحة. اضافة الى ذلك فان الافعال المستخدمة في هذا المقطع، لا سيا في جزئه الاخير، تنم عن الارتباك وعدم الاتزان على العكس من تلك التي استخدمت في المقطع الاول فهي افعال ترتبط بالسيولة والفرح والتمهل. لقد كان الماء «يستريح ويمر ويخلب» اما في المقطع الثاني فان الفتى «ينزلق» و«الخوذة

تنزلق» ايضا، وكذلك القمصلة الخضراء، و«تعثر» الرشاشة المعبأة، اما الخطوة فأنها «تختلط» بالصيحة.

لقد كان اختلاط الخطوة بالصيحة ضوءاً تحذيرياً للحارس الفتي فقد انهى صوتها المربك خدره اللذيذ، وبذلك يمهد الشاعر للمقطع الختامي من قصيدته:

الماء يستريح
والحارس الفتيُّ ساهر
في
نقطة الحراسة
ما زال في وقفته
ينظر
وسط الريح .

واضح ان المشهد يخلو تماما من الحركة، فالماء «يستريح» والحارس ما يزال على «وقفته» ومع ان الفعلين «يستريح» و«ينظر» هما الفعلان الوحيدان في هذا المقطع فاننا نلاحظ ان الفعل «يستريح» مثلاً فعل يشي بالسكون لا الحركة، انه يوحي بالكف عن الحركة بدلاً من ممارستها. اما الفعل «ينظر» فهو ذو فاعلية جزئية، ولا يعبر عن حركة تشمل كيان الحارس او تغير من علاقاته بمحيطه.

ان ما يلفت النظر هنا هو ان الحارس الفتي يشكل الثقل الاساسي في هذا المقطع، فبعد ان ترك الشاعر للماء الحيز الاكبر في المقطع الاول جاء الآن ليفسح للحارس هذه المرة حيزاً مساوياً. الحارس اذن هو الذي يملأ المشهد كله، لقد اصبح الآن عنصراً فاعلاً. ان الشاعر وللمرة الاولى يطلق عليه صفة الساهر: «الحارس الفتي ساهر» ولاول مرة ايضاً يشير الى مكانه الذي ينبغي ان يكون فيه «نقطة الحراسة» ثم يصور هيأته اليقظة المتحفزة:

ما زال في وقفته

ينظر

وسط الريح

كل شيء غدا واضحاً ومحدداً: يقظة حسية طاغية واستعداد استثنائي لكل احتمال.

ومع ان المقطع كله يخلو، كما اشرنا سلفاً، من افعال الحركة المباشرة الا انه يكتظ بحركة داخلية مكتومة. فاذا كان الماء قد بدا هنا ساكناً مسترخياً مطمئناً فان علينا ان نتأمل حركة القلق وتفجرها داخل المشهد: في سهر الجندي وتعبه النبيل، في وقفته وهو يواجه الليل، والخطر، والذكرى، في نظرته الكاسرة وهو يحدق، بعينين حادتين، وسط الريح.

هوامش

1 — C. Brooks and R. Penn Warren, ed Understanding Poetry, New York, 1976.p. 14

٢ ـ د. عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط٣، بيروت، ١٩٧٢. ص ٢٨٣.

3 — Understanding Poetry, p. 22.

4 — Robert Langbaum, The poetry of Experience, the dramatic monologue in modern literary tradition, 1974. p. 46.

٥ ـ هوراس غريغوري: الفن الدرامي في الشعر، في كتاب: الاديب وصناعته، تحرير ، ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا، بيروت ١٩٦٢ ص ٢٥٨.

٦ ـ يوسف الصائغ، المعلم، بغداد، ١٩٨٦ ص ٥١ ـ ٦٩.

٧ ـ حميد سعيد، طفولة الماء، بغداد، ١٩٨٥.

طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة

الغلاف: رياض عبد الكريم

وزارة الثقافة والاعلام
دار الشؤون الثقافية العامة
بغداد ١٩٨٧

طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة
السعر: سبعمائة وخمسون فلساً